научный вестник
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

2019

1 (36)

nauchnyi vestnik

MOSKOVSKOI KONSERVATORII

2019

Journal of Moscow Conservatory

1 (36)

ISSN 2079–9438

Учредитель и издатель:
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Главный редактор
К. В. Зенкин — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Ответственный редактор
М. Л. Насонова — канд. искусствоведения (Москва)

Редакционный совет
И. А. Барсова — д-р искусствоведения, профессор (Москва)
Е. Н. Дулова — д-р искусствоведения, профессор (Минск)
М. В. Есипова — канд. искусствоведения (Москва)
Х. фон Лёш — д-р, профессор (Берлин)
Т. И. Науменко — д-р искусствоведения, профессор (Москва)
А. А. Панов — д-р искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)
Е. Д. Резников — д-р, почетный профессор (Париж)
С. И. Савенко — д-р искусствоведения, профессор (Москва)
М. А. Сапонов — д-р искусствоведения, профессор (Москва)
А. С. Соколов — д-р искусствоведения, профессор (Москва)
И. Стоянова — д-р, профессор (Париж)
Е. Б. Трембовельский — д-р искусствоведения, профессор (Воронеж)
В. П. Чинаев — д-р искусствоведения, профессор (Москва)
В. Н. Юнусова — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Редакционная коллегия:
Ю. С. Бочаров — д-р искусствоведения (Москва)
Н. А. Брагинская — канд. искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург)
К. Галотти — д-р, профессор (Салерно)
Н. Н. Гилярова — канд. искусствоведения, профессор (Москва)
М. Г. Долгушина — д-р искусствоведения, профессор (Вологда)
В. Р. Дулат-Алеев — д-р искусствоведения, профессор (Казань)
П. Зук — д-р, ассоц. профессор (Дарем)
А. Г. Коробова — д-р искусствоведения, профессор (Екатеринбург)
С. Н. Лебедев — канд. искусствоведения, доцент (Москва)
А. М. Лесовиченко — д-р культурологии, канд. искусствоведения, профессор (Новосибирск)
О. В. Лосева — д-р искусствоведения, доцент (Москва)
Г. И. Лыжов — канд. искусствоведения, доцент (Москва)
Е. В. Ровенко — канд. искусствоведения, доцент (Москва)
Я. И. Тимофеев — канд. искусствоведения (Москва)
Ф. Юэлл — д-р, ассоц. профессор (Нью-Йорк)

научный вестник МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1 (36) 2019

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

Издается при поддержке концерна
YAMAHA

Редакторы:
М. Л. Насонова, А. С. Лосева, К. Н. Рычков

Корректор:
К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:
М. М. Иглицкий

Макет:
А. Н. Панов

Дизайн обложки:
М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:
125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7(495)629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций,
полностью или частично,
в печатной или электронной форме,
без письменного разрешения
редакции не допускается.

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ISSN 2079–9438

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editor-in-Chief

Konstantin V. Zenkin — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nassonova — Ph. D. (Moscow)

Editorial Council

Inna A. Barsova — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Vladimir P. Chinayev — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Catherine N. Doulova — Doctor of Fine Arts, Professor (Minsk)

Margarita V. Esipova — Ph. D. (Moscow)

Heinz von Loesch — Doctor of Fine Arts, Professor (Berlin)

Tatyana I. Naumenko — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexey A. Panov — Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Iegor Reznikoff — Ph. D., Professor Émérite (Paris)

Mikhail A. Saponov — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexander S. Sokolov — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Ivanka Stoianova — Ph. D., Professor (Paris)

Evgeny B. Trembovelsky — Doctor of Fine Arts, Professor (Voronezh)

Violetta N. Yunusova — Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Editorial Board

Yury S. Bocharov — Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya — Ph. D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina — Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Vadim H. Dulat-Aleev — Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Philip Ewell — Ph. D., Assoc. Professor (New York City)

Catello Gallotti — Ph. D., Professor (Salerno)

Natalia N. Ghilyarova — Ph. D., Professor (Moscow)

Alla G. Korobova — Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Sergey N. Lebedev — Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Andrey M. Lesovichenko — Doctor of Culturology, Ph. D. in Art History, Professor (Novosibirsk)

Olga V. Loseva — Doctor of Fine Arts, Associate Professor (Moscow)

Grigory I. Lyzhov — Ph. D., Associate Professor (Moscow)

Elena V. Rovenko — Ph. D., Associate Professor (Moscow)

Yaroslav I. Timofeev — Ph. D. (Moscow)

Patrick Zuk — Ph. D., Associate Professor (Durham)

journal
OF MOSCOW CONSERVATORY

1 (36) 2019

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and Mass Communications
Registration certificate
PI FS77–79474 of 5th April 2010

Published with the support of
YAMAHA

Editors:
Marina L. Nassonova, Anna S. Loseva, Konstantin N. Rychkov

Proofreader:
Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:
Mikhail M. Iglitsky

Layout:
Alexander N. Panov

Cover design:
Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 Russia
Tel.: +7(495)629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Reproduction of publications, fully or partially, in printed or electronic form, strictly prohibited without the prior written permission of the publisher.

© 2010–19 Moscow State Conservatory, all rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ

8 **Лола Джуманова, Николай Тарасевич.** Критерии жизнеспособности музыкальных вузов в постсоветское время

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «НОВАЯ МУЗЫКА: 50 ОТТЕНКОВ АВАНГАРДА»

14 **Марианна Высоцкая.** Логика ощущений: о природе «живописного» в музыке Мортона Фелдмана

32 **Тара Уилсон.** Короткое путешествие в Дармштадт: влияние авангарда и использование сериализма в ранних сочинениях Харрисона Бёртуисла *(на англ. языке)*

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ В ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА»

46 **Альбина Бояркина.** Отец гения: письма Леопольда Моцарта из первого путешествия в Италию

55 **Леопольд Моцарт.** Девять писем жене (1769–1770) из первого путешествия в Италию
Перевод и комментарии А. В. Бояркиной

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

74 **Юлия Векслер.** Альбан Берг и Рихард Штраус: парадоксы рецепции

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

92 **Дмитрий Чехович.** Темпы в инструментальном наследии Бетховена. Исторический контекст и современный взгляд

148 **Елена Двоскина.** Между «музыкальной формой» и «анализом музыкальных произведений». Учение о музыкальной форме Г. Л. Катуара

СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

164 **Валентина Косырева, Надежда Петрусева.** Сюита «Плачи» Игоря Воробьева: анализ и интерпретация

184 Об авторах

189 Информация для авторов

191 To the Authors

CONTENTS

PROBLEMS OF HIGHER MUSICAL EDUCATION

8 **Lola Dzhumanova, Nikolai Tarasevich.** Criteria for the Viability of Music Higher Educational Establishments in the Post-Soviet Period

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE
"NEW MUSIC — THE FIFTY SHADES OF THE AVANT-GARDE"

14 **Marianna Vysotskaya.** The Logic of Sensations: the Nature of the "Picturesque" in the Music of Morton Feldman

32 **Tara Wilson.** A Brief Trip to Darmstadt: Avant-Garde Influences and the Use of Serialism within the Early Works of Harrison Birtwistle

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE
"SOURCE CRITICISM IN THE HISTORY OF PERFORMANCE ART"

46 **Albina Boyarkina.** Father of a Genius: The Letters of Leopold Mozart from His First Trip to Italy

55 **Leopold Mozart.** Nine Letters to Wife (1769–1770) from the First Trip to Italy
Translated by Albina Boyarkina

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

74 **Yuliya Veksler.** Alban Berg and Richard Strauss: Paradoxes of Reception

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

92 **Dmitry Chekhovich.** The Tempi in Beethoven's Instrumental Works: Historical Evidence and Modern Considerations

148 **Elena Dvoskina.** Between "Musical Form" and "Analysis of Musical Works". Georgy Catoire's Doctrine of Musical Form

THE MODERN COMPOSITION

164 **Valentina Kosyreva, Nadezhda Petruseva.** The Suite "Wailing" by Igor Vorobyov: Analysis and Interpretation

184 Contributors to This Issue

191 To the Authors

Джуманова Лола Абдуравифовна

lola_dzhumanova@mail.ru

Кандидат искусствоведения, руководитель Учебно-методического центра практик, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, аккредитованный эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки и Национального центра профессионально-общественной аккредитации

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Тарасевич Николай Иванович

nik9649@yandex.ru

Доктор искусствоведения, проректор Учебно-методического объединения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, аккредитованный эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки и Национального центра профессионально-общественной аккредитации

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Lola A. Dzhumanova

lola_dzhumanova@mail.ru

Ph. D., Head of the Practical Training Center, Associate Professor of the Theory of Music of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Accredited Expert of the Federal Service for Supervision in Education and Science and the National Center for Professional and Public Accreditation

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Nikolai I. Tarasevich

nik9649@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Vice-Rector of the Educational Methodological Association, Professor of the Music Theory Department of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Accredited Expert of the Federal Service for Supervision in Education and Science and the National Center for Professional and Public Accreditation

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

Критерии жизнеспособности музыкальных вузов в постсоветское время

В статье поднимаются проблемы деятельности вузов в постсоветское время. Дается оценка установившимся критериям их успешности, нашедшим отражение в действующих федеральных государственных образовательных стандартах и процедуре государственной аккредитации. Особое внимание уделяется неоднозначности государственной аккредитации в творческих (музыкальных) вузах. Как альтернатива рассматривается набирающая популярность профессионально-общественная аккредитация, позволяющая учебным заведениям участвовать в международном рейтинге аккредитованных образовательных программ. В качестве примера — институциональная экспертиза образовательной деятельности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Ключевые слова: Музыкальные вузы, образовательные стандарты, федеральные государственные образовательные стандарты, государственная аккредитация, профессионально-общественная аккредитация, институциональная аккредитация, европейские стандарты гарантии качества образования, международное признание

Abstract

Criteria for the Viability of Music Higher Educational Establishments in the Post-Soviet Period

The article raises the problem of the activities of higher educational establishments in the post-Soviet period. There is an assessment of the established criteria of their success, which are reflected in the current federal state educational standards and the state accreditation procedure. Special attention is paid to the ambiguity of state accreditation in art (music) higher educational establishments. As an alternative, the growing popularity of professional public accreditation is considered, allowing educational institutions to participate in the international ranking of accredited educational programs. As an example can be regarded an institutional examination of educational activities of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

Keywords: Music higher educational establishments, educational standards, federal state educational standards, state accreditation, professional public accreditation, institutional accreditation, European standards for quality assurance of education, international recognition

Лола Джуманова, Николай Тарасевич

КРИТЕРИИ ЖИЗНЕСПОСОБНОСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ В ПОСТСОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

Последнее десятилетие внесло в деятельность отечественных вузов значительные изменения, касающиеся подотчетности вышестоящим организациям. Главным критерием благополучия образовательной организации стало соответствие стандартам, первоначально государственным (ГОС), затем федеральным (ФГОС). Само появление стандартов призвано было сыграть в системе образования положительную роль. Вспомним, к примеру, период активного роста коммерческих вузов, повсеместно выдававших дипломы и вовсе не гарантировавших надлежащее качество образования. А также открытие многочисленных филиалов с ничем не отличающимися от основного вуза дипломами, но значительно уступающих головным учебным заведениям по уровню преподавания и, следовательно, качеству образования. Такого рода эксперименты, выплескивавшие на производство тысячи малокомпетентных, но дипломированных специалистов, зачастую приводили к нивелированию самого понятия «высшее образование».

С введением стандартов в образовании удалось как минимум избавиться от вузов, выпускающих некачественных специалистов, ведь сегодня стандарты являются мерой того необходимого минимума, ниже которого образовательная деятельность вуза недопустима. Примечательно, что сами стандарты, хотя и инициированы законодательными органами, являются продуктом коллегиальной деятельности ведущих профильных вузов страны. Еще одной положительной стороной стандартов является их гибкость, позволяющая реагировать на меняющиеся реалии сегодняшней жизни. Поэтому в их градациях присутствуют такие критерии как «поколение» стандартов. И если во введении стандартов в обиход просматривается позитивная тенденция установить заслон некачественному образованию, то с самой формой, в которой этот заслон устанавливается, не все так однозначно и благоразумно. Речь о так называемой экспертизе государственной аккредитации, которую

все учебные заведения обязаны проходить с периодичностью раз в шесть лет для подтверждения соответствия вуза федеральным государственным образовательным стандартам. Именно процессуальная сторона аккредитации чаще всего становится предметом критики профессионального сообщества, несмотря на то, что в самом процессе аккредитации принимают участие эксперты Росаккредагентства, прошедшие серьезную предварительную подготовку, и которые по роду своей основной деятельности представляют профессорско-преподавательский состав профильных учебных заведений.

Бóльшая часть проверки носит документарный характер, что может и не отражать реальное качество образования. Часто так и происходит: региональные вузы с меньшим потенциалом и кадрового, и материально-технического обеспечения образовательного процесса гораздо успешнее проходят аккредитацию в сравнении с центральными заведениями, давно ставшими брендами отечественной профильной подготовки специалистов.

Однако наиболее уязвимыми в этом отношении оказались творческие вузы, достижения которых традиционно подтверждаются успехами преподавателей и выпускников, но которые имеют свою специфику, что не всегда находит отражение в унифицированных требованиях федеральных стандартов. К слову сказать, трафаретная документация действительно далеко не всегда позволяет показать реальные достижения, поскольку творческие специализации трудно «стандартизировать». Это отнюдь не означает отсутствия каких-либо требований, стандартного хода учебного процесса. Причина кроется в качестве исходного материала для обучения — абитуриентах. Процедура их набора в творческие вузы достаточно специфична, поскольку предполагает необходимый предпрофессиональный уровень, без которого прием попросту невозможен. Поступающий в творческий вуз уже профильно ориентирован, имеет большой опыт исполнительского мастерства, а часто и лауреатские звания.

В процессе обучения в вузе студент лишь совершенствует свой профессиональный уровень, доводя его до нужной степени. Такая особенность в корне отличает его, к примеру, от будущего ботаника, который определился с выбором профессии по окончании школы и только начинает ее приобретать. И если ботаника будут обучать в групповых формах работы, где поэтапно осваивают те или иные компетенции, то в отношении музыкантов обретение необходимого уровня специализации — по большей части процесс индивидуальной работы в формате «педагог — студент». Для успешной работы здесь необходим личностный подход к студенту, который осваивает навыки концертной деятельности и как солист, и как ансамблист, и как оркестрант. За каждый вид деятельности отвечает отдельно взятый профильный специалист-преподаватель. Это совсем не означает, что групповые виды обучения не применимы для становления музыканта, но всё же удельный вес индивидуального образования в творческих заведениях чрезвычайно значителен. И синхронность в освоении программных требований (одинаковая для всех студентов) здесь в принципе невозможна. Предполагается некий общий формат требований, который каждый студент, опять же, выполняет индивидуально, по-своему.

Увлеченность профессорско-преподавательского состава процессом воспитания первоклассных музыкантов, их сосредоточенность на проблемах исполнительского характера приводят к инертности в вопросах получения ученой степени, ведь исполнители, как правило, не пишут диссертаций. С этой точки зрения разумно требование федеральных стандартов, приравнивающее лауреатские звания к ученой степени кандидата или доктора наук. Таким образом, творческим вузам удается отвечать требованиям стандарта по части необходимого процента кадров, имеющих ученую степень.

И все же ощущение формальности требований к аккредитации творческих вузов остается. Хотя в статье 89 Федерального Закона «Об образовании» заложена еще одна возможность неформальной, гораздо более «творческой» аттестации вузов. Речь идет о «независимой оценке качества образования, общественной и общественно-профессиональной аккредитации» (см.: [5], гл. 12, ст. 89, п. 7).

На сегодняшний день в Российской Федерации существует несколько разновидностей общественной аккредитации: 1) профессионально-общественная аккредитация, к исполнению которой привлекаются российские эксперты и которая дает признание российским сообществом; 2) международная профессионально-общественная аккредитация, осуществляющая процедуру оценки соответствия российских учебных программ международным и европейским стандартам, и 3) совместная международная профессионально-общественная аккредитация, к которой привлекаются как отечественные, так и зарубежные эксперты. Именно она предоставляет образовательным организациям возможность получить двойной формат признания — отечественного и зарубежного.

В европейских странах уже давно существуют рейтинговые ассоциации. Одна из наиболее известных и авторитетных — Европейская ассоциация обеспечения качества в высшем образовании (ENQA). В России одной из первых ассоциаций подобного рода стал Национальный аккредитационный центр, расположенный в Йошкар-Оле. Надо отметить, что в международной практике существует только такой формат аккредитации вузов, явление государственной аккредитации зарубежной практике не свойственно вообще. В России же, напротив, профессионально-общественная аккредитация лишь набирает обороты и охватывает пока в основном университеты и вузы технической, естественно-научной и управленческой направленности. Творческие, в том числе, музыкальные вузы только начинают приобретать опыт подобного рода инновации.

Необходимость инновационного развития, в том числе в сфере образования, прописана в российских законодательных актах. Так, в статье 105 Федерального Закона «Об образовании в РФ», посвященной формам и направлениям международного сотрудничества в сфере образования, отмечается, что Российская Федерация способствует развитию «международной академической мобильности обучающихся, педагогических, научных и иных работников системы образования» (см.: [5], гл. 14, ст. 105, п. 2). Усиление академической мобильности и развитие сетевой организации образовательных и исследовательских программ в контексте реструктуризации сектора

высшего образования и расширения международной интеграции прописано в Распоряжении Правительства РФ «О стратегии инновационного развития РФ на период до 2020 года» [4]. Выполнение поставленных задач «расширяет финансируемые из бюджета возможности для молодых исследователей, в том числе в части активации их внутрироссийской и международной мобильности, способствует усилению интеграции российских ученых и научно-педагогических кадров в мировую среду» (см.: [2], p. 1). Таким образом, в приоритете — повышение академической мобильности студентов и преподавателей, а также увеличение количества российских вузов в наиболее массово признаваемых рейтингах мировых университетов [1].

Чем же международная профессионально-общественная аккредитация может помочь в выполнении установленных целей? В случае ее успешного прохождения аккредитованные программы вуза вносятся в Европейский реестр аккредитованных программ (The Data base of External Quality Assurance Reports — DEQAR), а вуз включается в ведущие рейтинги высших учебных заведений. Это признание может способствовать повышению академической мобильности студентов и преподавателей. Немаловажным достижением станет получение вузом права выдавать к диплому о его окончании приложение европейского образца, что позволит с 2020 года автоматически признавать квалификацию, выдаваемую российским вузом на международном уровне без обременительной процедуры нострификации.

Международное признание даст положительные результаты и в повседневной деятельности вуза, поскольку позволит увеличить контрольные цифры приема. «Наличие профессионально-общественной аккредитации образовательных программ по соответствующим специальностям и направлениям подготовки, срок действия которых истекает не ранее завершения учебного года, на который устанавливаются контрольные цифры приема, является основанием для увеличения контрольных цифр приема» ([3], п. 15, о). Немаловажной представляется и возможность активации трудоустройства выпускников за рубежом.

Следуя требованиям времени, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского провела институциональную совместную международную общественную аккредитацию с привлечением экспертов из независимой европейской организации по аккредитации и внешней оценке в области музыкального образования MusiQuE («Улучшение качества музыки»). MusiQuE основана как структура абсолютно не зависимая от Ассоциации европейских консерваторий — AEC, музыкальных академий и школ, и является крупным представителем Европейской ассоциации в сфере высшего музыкального образования. Со стороны российских экспертных сообществ координацию работы и экспертную оценку осуществлял Национальный центр профессионально-общественной аккредитации. Уникальность формата институциональной проверки в том, что она позволяет дать оценку не отдельным образовательным программам, а вузу в целом.

Результаты совместной международной профессионально-общественной аккредитации способствовали как совершенствованию самих образовательных программ, так и развитию образовательной организации в целом.

Рекомендации высококвалифицированных отечественных и зарубежных экспертов определили дальнейшие пути повышения качества преподавания. Международная аккредитация не является необходимым условием развития сотрудничества с вузами-партнерами, тем не менее, ее наличие положительно влияет на статус высшего учебного заведения в целом и на готовность зарубежных вузов к развитию партнерства. Неоспоримым преимуществом является переход вуза на новый уровень образования с опорой на рекомендации как российских, так и зарубежных экспертов. В этом смысле наличие международной аккредитации образовательных программ необходимо для того, чтобы зарубежные вузы-партнеры имели показатель качества программ в привычном для них формате и по установленным критериям.

По результатам международной профессионально-общественной аккредитации аккредитованным образовательным программам Московской консерватории присвоен знак отличия «Excellent quality» — рейтинг «5 звезд», свидетельствующий о высоком качестве, отвечающем европейским стандартам гарантии качества образования ESG-ENQA, требованиям профессиональных стандартов и рынка труда. Сведения об аккредитованных образовательных программах также размещены в Европейском реестре Database of External Quality Assurance Results (DEQAR) и на медиапортале АИС «Мониторинг профессионально-общественной аккредитации». Такой же формат проверки продолжил еще один ведущий музыкальный вуз — Российская академия музыки имени Гнесиных. Итак, начало положено.

Использованная литература

1. Постановление Правительства РФ от 26 декабря 2017 г. № 1642 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Развитие образования» (с изм. и доп. от 22.01.2019 г.) URL: http://ivo.garant.ru/#/document/71848426/paragraph/1:2 (дата обращения: 21.02.2019).
2. Постановление Правительства РФ от 21 мая 2013 года № 424 «О Федеральной целевой программе «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2014–2020 годы и внесении изменений в Федеральную целевую программу «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы». URL: https://base.garant.ru/70384512/ (дата обращения: 21.02.2019).
3. Приказ Министерства образования и науки РФ от 01 апреля 2015 года № 340 «Об утверждении Порядка проведения конкурса по распределению контрольных цифр приема по профессиям, специальностям и направлениям подготовки и (или) укрупненным группам профессий, специальностей и направлений подготовки для обучения по образовательным программам среднего профессионального и высшего образования за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета». URL: https://base.garant.ru/71005760/ (дата обращения: 21.02.2019).
4. Распоряжение правительства РФ от 08 декабря 2011 года № 2227-р «О стратегии инновационного развития РФ на период до 2020 года».
5. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 20 декабря 2012 года № 273-ФЗ. URL: https://base.garant.ru/70291362/4c3e49295da6f4511a0f5d18289c6432/ (дата обращения: 21.02.2019).

Высоцкая Марианна Сергеевна

anna_mari@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Marianna S. Vysotskaya

anna_mari@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepartment of Contemporary Music of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Логика ощущений: о природе «живописного» в музыке Мортона Фелдмана

Статья освещает некоторые аспекты проблемы, связанной с реализацией комплекса «живописного» в музыкальной композиции Мортона Фелдмана. Сквозь призму «логики ощущений» — центрального концепта трактата Ж. Делёза «Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения» — рассмотрен ряд общих для музыки композитора и живописи представителей абстрактного экспрессионизма моментов: параллели в восприятии акта творчества и в подходе к созданию композиции, отношение к пространственно-временно́му фактору, родство элементов композиционной техники. Акцентированы существенные для композиционной риторики Фелдмана идеи: «вещественность» тактильной составляющей, статика звукового процесса, «безначальность» атаки звука, варьированный повтор и репетитивность как основополагающие принципы работы со «звуковыми объектами». Формой опосредованного влияния визуального искусства на музыку Фелдмана является перенесение потенциальных соответствий живописи во внутренние слои музыкальной композиции — на уровень структуры и «текстуры» материала.

Ключевые слова: музыкальная композиция, Фелдман, живопись, метод, звук, паттерн

Abstract

The Logic of Sensations: the Nature of the “Picturesque” in the Music of Morton Feldman

The article covers some aspects of the problem of implementing of the complex “picturesque” in the musical composition of Morton Feldman. Through the prism of the “logic of sensations” — the central concept of a treatise by J. Deleuze *Francis Bacon: Logique de la sensation* — several aspects common to composer’s music and painting by representatives of abstract expressionism are considered: parallels in the perception of the act of creativity and in the approach to creating a composition, relation to the space-time factor, the relationship of a number of compositional elements technology. The ideas essential for the composition rhetoric of Feldman are emphasized: the “materiality” of the tactile component, the static of the sound process, the “sourceless” of the sound, the varied repetition and repetitiveness as the fundamental principles of working with “sound objects”. The form of the mediated influence of visual art on Feldman’s music is the transfer of potential correspondences to painting in the inner layers of a musical composition — to the level of structure and “texture” of the material.

Keywords: musical composition, Feldman, painting, method, sound, pattern

Марианна Высоцкая

ЛОГИКА ОЩУЩЕНИЙ: О ПРИРОДЕ «ЖИВОПИСНОГО» В МУЗЫКЕ МОРТОНА ФЕЛДМАНА

Чтобы увидеть, я закрываю глаза.
Поль Гоген

Я записываю, чтобы услышать.
Мортон Фелдман

Идея перекрестных связей и взаимовлияния различных видов искусства, актуальная для любых исторических эпох, в XX столетии развивается в сторону расширения границ взаимопроникновения. Стремление выйти вовне, за пределы того или иного искусства, обогатив его художественный потенциал возможностями других видов, сочетается с потребностью исследовать его глубинные основания, выявить имманентную специфику, проникнуть в суть первопричин, определяющих ведущие характеристики.

На протяжении веков взаимное притяжение, соприкосновение музыки и визуальных искусств, некогда бывших элементами синкретического единства, проявилось в разнообразии форм взаимообмена, синтеза: от заимствования тем и сюжетов — к таким «пограничным» явлениям, как цветомузыка, графическая музыка, «визуальная партитура», сценическая композиция, мультимедийный проект. В пользу родства искусств свидетельствует общность терминологии: тон, тональность, краска, колорит, штрих, линия, пятно, полоса, ритм, архитектоника — эти термины с успехом используются применительно к обоим видам, вне зависимости от принадлежности тому или иному стилю или направлению.

Уже в отдельных музыкальных опытах начала века, вдохновленных как глобальными идеями, так и конкретными произведениями изобразительного искусства, можно усмотреть не только попытку своего рода «перевода» образности, влекущую за собой повышение значимости категории живописного, картинного, но и поиск аналогов языковым и композиционным принципам смежного искусства. Таковы «слышимые пейзажи»[1] К. Дебюсси,

[1] «Слышимые пейзажи» («Les sites auriculaires») — такое жанрообразующее название носит одна из пьес для двух фортепиано М. Равеля.

М. Регера, Б. Мартину[2], звуковая графика А. Лурье[3], «синтетические» творения М. К. Чюрлёниса, концепции «цветовой музыки» А. Скрябина, «цветовой шкалы» и «цветовых форм» как «синтеза художественных впечатлений» И. Вышнеградского, понятие и метод *Klangfarbenmelodie* А. Шёнберга. В дальнейшем процесс сближения двух искусств переходит на следующий, более высокий и системный уровень, затрагивая область техники, структурирования и аналитической разработки художественного материала, а также способы его репрезентации: многообразие темброкрасочных форм сонорики, графическая и визуальная композиция, метод «инструментального синтеза» (Ж. Гризе) в русле спектральной эстетики — тому примеры.

Согласно общепринятым представлениям, музыка существует во времени, живопись — в пространстве, и, тем не менее, категории времени и пространства опосредованно определяют характеристики обоих видов искусства[4], что позволяет говорить об их взаимосвязи на онтологическом уровне. В противовес XIX столетию с его «литературоцентричностью», «метатекстом» и источником «новой программности» музыки XX века становится зрительное, визуально-живописное: теперь творцы заняты поиском объемных «звуковых объектов» (Э. Варез), экспериментами в области «пространственной музыки» (Ч. Айвз, К. Штокхаузен), геометрией рисования (Э. Браун, К. Вулф, Дж. Кейдж), созданием аудиовизуальных проектов (Я. Ксенакис); этот период породил плеяду композиторов с ярко выраженным синестетическим типом мироощущения — А. Скрябина, И. Вышнеградского, О. Мессиана, Дж. Крама, Э. Денисова, Д. Лигети, Т. Мюрая, К. Саариахо. Неслучайно и то, что именно во второй половине XX века живопись попадает в поле зрения философов, становясь стимулом появления знаковых и значимых искусствоведческих текстов: Ж. Делёза — о Ф. Бэконе[5], М. Фуко — о К. Мане, Р. Магритте, Ж. Фроманже[6], Р. Барта — о С. Твомбли

[2] Сочинения, вдохновленные гравюрами К. Хокусая, живописью Ж.-А. Ватто, А. Бёклина, фреской П. делла Франческа.

[3] Фортепианная пьеса «Формы в воздухе» с посвящением П. Пикассо.

[4] Имеется в виду, в частности, способность музыки к передаче пространственных отношений (глубины, высоты, длины и т. д.) и способность живописи создавать представление о движении объектов и последовательности событий. В статье «О сценической композиции», опубликованной в альманахе «Синий всадник», В. Кандинский отмечает, что «любое искусство обладает своим собственным языком, то есть только ему присущими средствами. <...> Поэтому средства различных искусств внешне различны. Звук, цвет, слово! *По своей же внутренней сути* они совершенно тождественны: конечная цель стирает внешние различия и обнажает внутреннее тождество» ([3]; курсив в оригинале. — *М. В.*).

[5] «Logique de la sensation» (1981), при переиздании — «Francis Bacon: logique de la sensation» (2002), частично — в «Mille Plateaux» (1980), втором томе совместного с Ф. Гваттари труда «Capitalizme et schizophrénie».

[6] «La peinture de Manet» (1971), «Ceci n'est pas une pipe» (1973), «La peinture photogénique» (1975).

и о семиотике фотографии[7], М. Хайдеггера и Ж. Деррида — о полотне В. Ван Гога «Башмаки» в контексте размышлений о сущности творчества в целом[8]. Исследование художественного идиостиля осуществляется в границах современного ему искусства, с использованием философских концептов, понятий и с выходом на актуальную проблематику.

Логика ощущений — центральный концепт трактата Делёза, обозначивший главный эстетический посыл для огромного пласта современного искусства, исповедующего отказ от ratio как единственно возможного основания творчества. Доминанта интуитивного, иррационального, неясные импульсы пред-чувствования, пред-слышания, пред-видения, управляющие магической траекторией движения мысли, трансформируют абстракцию бессознательного в звуковые или пластические формы, порождая особый тип композиции. Композиции, движимой саморазвитием материи, априори не-концептуальной, если понимать под концепцией заранее выстроенную схему взаимосвязи всех элементов конструкции. Композиции, деконструирующей общепринятые смыслы и связи, в отрицании нарратива, предметности, изобразительности осуществляющей прорыв к изначальной субстанции, бесформенному «веществу мира». Краска и звук «вещественны» в той же степени, что и реальные объекты, — будучи освобождены от всякой иносказательности, от всего внешнего по отношению к самим себе, они служат свидетельством физической достоверности материала и инструмента творца. Такое понимание сути акта творчества свойственно Мортону Фелдману, для которого связь с визуальным является одним из оснований искусства музыкальной композиции.

«Если у вас нет друга-художника, вы — в беде» [5, *173*][9] — эта фраза Фелдмана из дармштадтской лекции 1984 года может стать отправной точкой любого исследования о творчестве американского композитора. На протяжении всей сознательной жизни он тесно общался с художниками, представителями нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма, чьи работы оказали влияние на формирование его эстетических представлений, композиционного метода и письма. В наследии композитора есть ряд сочинений, названия которых напрямую отсылают к личностям, очевидно, наиболее притягательным для него: «For Franz Kline» (1962), «De Kooning» (1963), «Piano piece» (to Philip Guston) (1963), «Rothko Chapel» (1971), «For Philip Guston» (1984). Впрочем, живой интерес Фелдмана к области изобразительного искусства ни в коей мере не ограничивается озвученными посвящениями. В текстах его интервью, лекций, эссе фигурируют и другие имена, отмеченные аспектом духовного родства, близостью творческих взглядов — Пьеро делла Франческа, Поль Сезанн, Камиль Писарро, Клод Моне, Анри Матисс, Пабло Пикассо, Пауль Клее, Пит Мондриан, Джексон

---

[7] «Cy Twombly: Works on Paper», «The Wisdom of Art» (1979), «La chambre claire. Note sur la photographie» (1980).

[8] «Der Ursprung des Kunstwerkes» (1935–1936), «La Verité en peinture» (1978).

[9] Здесь и далее в тексте переводы с англ. выполнены автором.

Поллок, Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс. Что касается современников, прежде всего Фелдману импонировало отсутствие у них героического пафоса первооткрывателей, призванных переустроить мир и общество. Коллеги композитора по клубу на Восьмой улице не дискутировали о значении собственного места в истории, о «вкладе в развитие искусства», о «тенденциях» и «влияниях»[10]. Вне организующего и направляющего действия какой-либо художественной идеологии подлинно ценным признавался сам акт творчества, запечатлевающий сиюминутность психических процессов — следствие даже не впечатлений, но смутных ощущений: не изображение, но выражение.

Фелдман, отвергавший представление о творчестве как способе перманентной реализации «заготовленных» идей и предварительных замыслов, одновременно отрицал и необходимость «сочинения по правилам». Его реплика в адрес представителей авангарда о том, что «озабоченность *деланием* чего-то по системе и формальным признакам <...> стала во многих случаях подлинным предметом музыкальной композиции» [10, *33–34*][11], свидетельствует о второстепенности для него момента сознательного следования той или иной композиционной технике. Неприемлемость приоритета прекомпозиционного над спонтанным, искусственно сконструированного — над рождающимся «здесь и сейчас» была свойственна как мастерам художественной абстракции, так и коллегам Фелдмана по т. н. экспериментальной школе — композиторскому объединению во главе с Джоном Кейджем. Их неприятие сложившихся и апробированных практикой законов конструирования формы, техник письма, истории искусства в целом обусловило наличие точек соприкосновения в сущностных основаниях творчества: можно вспомнить здесь и метод случайных действий, подразумевающий произвольный подход к выбору элементов музыкального материала[12] и напоминающий живописную технику «автоматического письма» и дриппинг[13] как ее разновидность, и способ взаимного наложения графических партитур по типу коллажа или фотомонтажа, и намеренную незавершенность, фрагментарность композиций, восходящую к самодостаточности художнического наброска. Отвергая традиционные способы работы с материалом, художники разрабатывают новые технологии: Ротко, отказавшись от мастихина, вручную втирает пигмент в холст, Ньюмен помимо кистей применяет малярные принадлежности — мастерок и ножи, а Поллок,

[10] За редким исключением, каким стало, к примеру, «манифестное» выступление М. Ротко совместно с А. Готлибом в «The New York Times» в 1943 году.

[11] Здесь же Фелдман приводит красноречивые высказывания П. Булеза и Ф. Гастона по сходному вопросу: в то время как первому интересно не звучание пьесы, но только то, как она сделана, второй утверждает, что понимание того, как картина сделана, наводит на него скуку [ibid.].

[12] Это касается не только исполнительской свободы, но и собственно процесса композиции, нацеленного на «обнаружение» звуков, скрытых в несовершенствах, дефектах бумаги (см. «Variations I» Кейджа).

[13] От англ. «drip» — капать. В живописи — техника разбрызгивания краски по холсту.

замешивая в краску песок и толченое стекло, разбрызгивает ее кистью или выливает прямо из банки. Со своей стороны, Кейдж и Вулф раздвигают границы музыкальной композиции, используя в качестве материала случайные шумы и тишину, предоставляя исполнителям возможность перформативных действий, практически не контролируемой импровизации. Добавим к этому новую модель пространственной диспозиции: Поллок, разложив холст на полу, работает с ним в горизонтальной плоскости, наподобие того как работает с партитурой за столом композитор[14]; Фелдман в «табличный» период творчества, напротив, размещает бумагу в плоскости вертикали, на стене, трактуя ее в духе подрамника, ограничивающего пространство письма[15] (см. ил. 1).

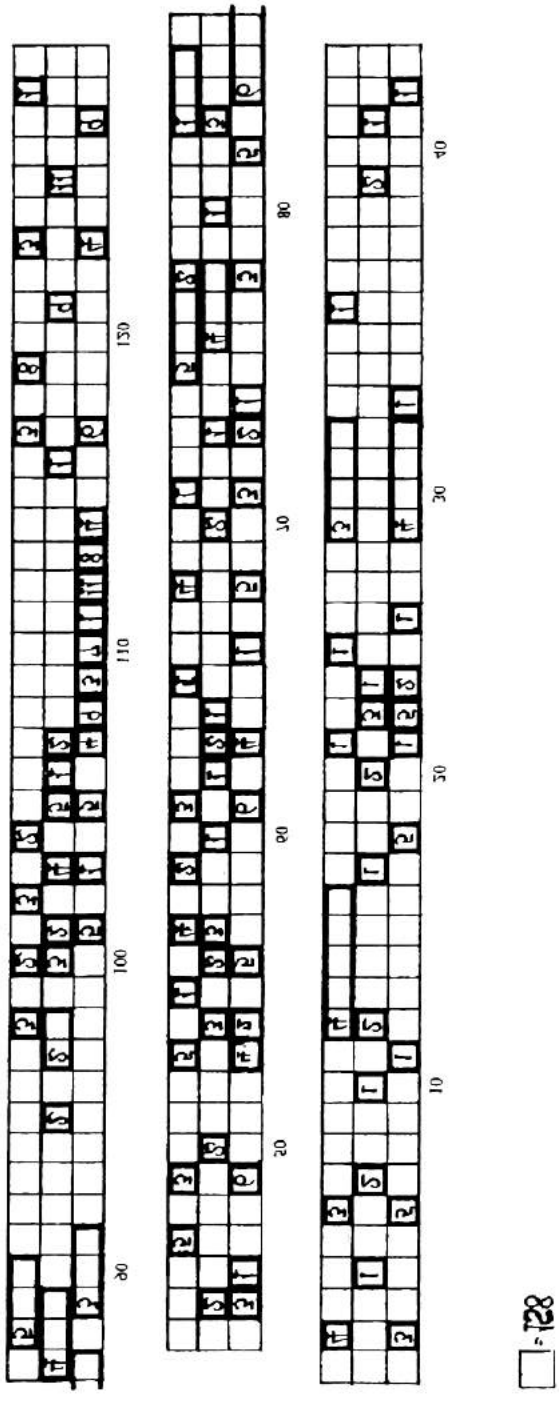
Уход от устоявшегося, закрепленного традицией не ограничивается сходством внешних проявлений творческого процесса. Фелдман писал: «новая живопись пробудила во мне жажду звучащего мира более непосредственного, спонтанного, физического, чем что-либо существовавшее прежде» [5, *178*]. Эти слова — свидетельство того значения, которое композитор придавал «физическому» ощущению материи искусства и тактильной составляющей, порождающим эффект абстрактного присутствия творца в его творении — то, что он характеризовал выражением «быть внутри картины» и что составляет важную особенность пластического стиля «живописи действия» (*action painting*[16]) с ее мощной энергетикой и почти зримой «телесной» выразительностью. Подобная иллюзия пребывания в материале создается не столько вследствие использования

---

[14] Подчеркивая новизну оптики и ритма беспредметной живописи, Делёз отмечает: «Горизонт превратился в землю: оптический горизонт целиком и полностью перешел в тактильную земную поверхность. <...> Освобождая пространство, несправедливо сочтенное чисто оптическим, абстрактные экспрессионисты на самом деле выявляют пространство всецело ручное, определяемое «плоскостью» холста, «непрозрачностью» картины, «жестуальностью» цвета. Совсем иначе работает живопись действия: она переворачивает классическую субординацию, подчиняя глаз руке, навязывая руку глазу и заменяя горизонт землей» [1, *112–113*].

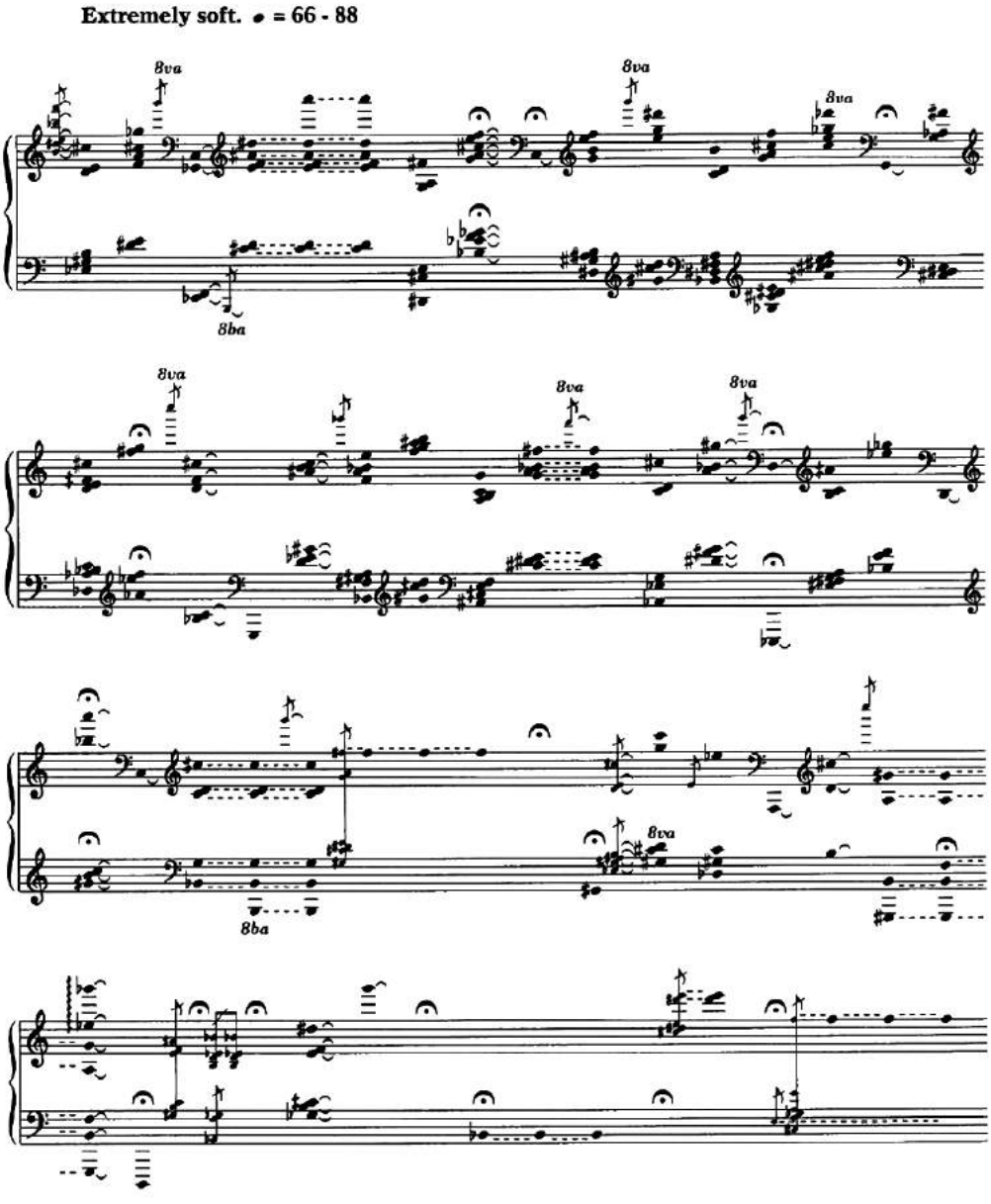
[15] «Поллок размещал холст на полу и писал в процессе хождения вокруг него. Я развешивал листы разграфленной бумаги на стену; каждый лист заключал в себе одинаковую временну́ю продолжительность и был, в сущности, визуальной ритмической структурой» [8, *147*].

[16] Термин, характеризующий метод ряда представителей абстрактного экспрессионизма, введен в обиход в начале 1950-х годов американским критиком Гарольдом Розенбергом. По Делёзу, «он [художник. — *М. В.*] сам должен войти в картину, прежде чем ее начать. Картина полна настолько, что ему приходится протискиваться. Тем самым художник сам переходит в разряд клише, вероятности, но именно потому, что *знает, что хочет сделать*. Спасает же его то, что он *не знает, как этого достичь*, — не знает, как сделать то, что он хочет сделать. Осуществить свою задачу он сможет не раньше, чем выйдет из картины. Проблема живописца не в том, как войти в картину, так как он уже там (это — доживописная задача), а в том, как выйти оттуда и тем самым выйти из разряда клише, из области вероятностей (живописная задача). Ручные метки дают ему такой шанс. Именно шанс, а не уверенность, которая была бы лишь максимумом вероятности» ([1, *103*]; курсив в оригинале. — *М. В.*).



Ил. 1

1 М. Фелдман. Piano Piece (to Philip Guston), 1963 (фрагмент)



специфической техники, сколько благодаря мельчайшим элементам стиля, крупицам, сохраняющим узнаваемость «почерка» мастера, связь с напряженным движением его руки вкупе с ощущением фактуры поверхности. По мысли Фелдмана, таким свойством, к примеру, обладали мазки кистью у Сезанна и Мондриана, а также трассирующий след разбрызгиваемой краски у Поллока, во время заливки всякий раз производившего «чудесный хореографический танец вокруг холста» [5, *193*], — работая над саундтреком к фильму Ханса Намута (Hans Namuth) о Поллоке («Jackson Pollock 51»), Фелдман стремился к передаче виртуального «хореографического жеста» как музыкальной параллели к жестикуляции художника.

Для композитора аналогом «вещественности» мазка, передающего движение руки, жест, манеру письма художника, выступает графический облик партитуры[17] и обусловленный им характер контакта исполнителя с инструментом. Так, говоря о фортепианной пьесе 1963 года с посвящением Филипу Гастону, Фелдман акцентирует особую важность фактора туше (touch), призванного транслировать физический параметр — эфемерность, невесомость ощущения карандаша в руке. В свою очередь, «подсказка», указывающая на качество прикосновения, содержится не только в динамическом профиле пьесы, сотканном из тихих звучностей, но и в самой нотации, словно воспроизводящей особенности письма Гастона — по определению Доры Эштон (Dore Ashton), «бледной, трепещущей каллиграфии»[18] (см. пример. 1 и цвет. ил. 1).

Известна чувствительность композитора к физическим характеристикам звука, его сосредоточенность на звуке, отношение к нему как к самодостаточной и самоценной субстанции. В процессе сочинения он мог подолгу вслушиваться в извлекаемый на фортепиано звук или созвучие, при этом почти касаясь лицом клавиш, словно используя свою близорукость для сокращения расстояния на пути к «акустической реальности» звука. Тору Такэмицу вспоминал об одном из таких моментов: «он <...> писал музыку так, как если бы касался нот глазами. Когда бы я ни слышал его музыку, я думаю о ее тактильном (осязательном) качестве, о его глазах, “слышащих” звуки» [13, *140*].

Партитуры Фелдмана не обладают качеством визуального эквивалента живописной абстракции в той степени, в какой им обладают, к примеру, графические партитуры Э. Брауна («November 1952», «December 1952» и многие другие). Не стоит искать в них и прямых аналогий живописным стилям — даже там, где в названии содержится отсылка к конкретному художнику. То, что сам композитор нередко определяет свою музыку через понятие звукового жеста, дает основание для соотнесения одиночных «событий» его музыки — отдельных звуковых взятий — с мазками краски как

[17] В начале 1980-х композитор прямо скажет об этом: «нотация — по меньшей мере для меня — определяет стиль пьесы» [5, *193*].

[18] [Ibid., *201*].

первоэлементами абстрактной живописи[19]. И это то немногое, что действительно «лежит на поверхности».

Ключ к пониманию сути взаимоотношений визуального и музыкального у Фелдмана дает одно из наиболее важных высказываний композитора: «Я предпочитаю думать о своем творчестве как о существующем *между категориями*. Между Временем и Пространством. Между живописью и музыкой. Между конструкцией музыки и ее поверхностью» [7, *88*][20]. Предложенное композитором словесное новообразование *inbetween-ness* («существующее в промежутке»)[21] — не просто термин для обозначения «пограничных состояний», детерминирующих творческий процесс, но выражение эстетической позиции, художественного кредо. Развивая эту тему, Джонатан В. Бернард (Jonathan W. Bernard) выстраивает систему парных категорий, фиксирующих диалектику аспектов идиостиля Фелдмана: изменчивость / статика, атака / затухание, продолжительность / вневременность, горизонталь / вертикаль, поверхность / глубина, завершенность / открытость, идея / материал [5]. За каждой из этих дихотомий стоит принцип, определяющий суть композиционной риторики Фелдмана, практически в каждой, подключив метод ассоциаций, *логику ощущений*, можно обнаружить след опосредованного влияния идей, воспринятых композитором от его друзей из среды художников.

Иллюзия статики, наполненной мощью чистого вибрирующего цвета и пронизанной эмоциональным напряжением репрезентации непредставимого, — это то, что восхищало Фелдмана в «живописи действия». Высвобождение стихии цвета — первоэлемента живописи — тема «живописи цветового поля» (*color field painting*): *zip-paintings* Ньюмена[22] и «хроматических абстракций» Ротко, чреватого динамичным прорывом покоя белых и черных картин Раушенберга. Экспрессии цвета, освобожденного от необходимости фигуративного представления, сопоставлена экспрессия фелдмановского звука — наделенного самостоятельностью «персонажа», в условиях абстракции атональности также освобожденного от необходимости быть частью рассказываемой «истории». Обманчивое впечатление присутствия в музыке композитора таких категорий, как функциональность

---

[19] См. статью Т. Цареградской, анализирующую «жестовую» природу музыкальной композиции Фелдмана [4].

[20] «Between Categories» — название пьесы Фелдмана для восьми инструментов и одноименной статьи (обе — 1969).

[21] Впервые упоминается в связи с «Черной живописью» («Black Paintings») Р. Раушенберга, ознаменовавшей начало знакомства Фелдмана с творчеством художника. Именно в тот период композитор «начал сочинять, имея дело с существующим “между”: создавая смешение материала и конструкции, слияние метода и его применения, концентрируясь на том, как они могут быть направлены на “то, что трудно классифицировать”» [8, *147*].

[22] «Картины-молнии» получили свое название благодаря вертикальным полосам (по Ньюмену, «полоскам света»), во многом определяющим пространственную структуру полотен художника.

и направленность развития, создается во многом благодаря приемам варьированного повтора: отдельных звуков, звуковых комплексов, звуковых секций, — на основе использования вариационного и репетитивного методов изложения и разработки материала. Эту периодичность повторения Фелдман «разбавляет» нюансами иррегулярности, обращаясь к тому, что он называет «скрытой вариацией» (*hidden variation*): «немного похоже на прогулку по улицам Берлина — все здания похожи, *даже если это не так*» ([8, *138*]; курсив в оригинале. — *М. В.*). Другой актуальный принцип разрушения повторности обозначен композитором термином «хромая симметрия» (*crippled symmetry*) — такое название носят пьеса для флейты, фортепиано и ударных (1983) и статья 1981 года, в которой он впервые говорит об увлечении искусством старинного ковроткачества. Специфические приемы работы с паттернами, варьирующие их звуковысотный состав и ритмическую структуру, серии чередований и контрапунктических наложений развивают идею игры симметрии и асимметрии[23], создавая своего рода «аналог» техники плетения и абстракции узоров коптских тканей, турецких ковров — шедевров средневекового искусства, ставшего для композитора еще одним важнейшим визуальным импульсом к творчеству.

Ведущая идея статики как пребывания в эмоционально однородном модусе-состоянии тесно связана для Фелдмана с процессом звукопроизводства, все этапы которого — взятие звука, его дление и естественное затухание[24] — одинаково важны и составляют суть композиционного процесса. По мысли композитора, момент атаки должен быть максимально безударным, снимающим эффект присутствия порождающего источника (sourceless). Отсюда — использование специфических исполнительских приемов, передающих идею «безначальности» звука: игра с сурдиной, медленным смычком без вибрато, с использованием флажолетов, штрихов *sul ponticello*, *pizzicato* (струнные), нерезкая атака с последующим удержанием уровня звука (духовые), пальцевая игра на ударных, мягкое безопорное фортепианное туше на сплошной педали вкупе с ощущением чуть «плывущей» настройки. Отсюда же — общая драматургия стертых граней и сглаженных переходов[25], родственная зримой игре сгущения и растворения краски, нечеткости смазанных границ цветовых полей на холстах Ротко, «текучести» форм Клайна — художественному эффекту, во многом обязанному своим происхождением технике непосредственного крашения

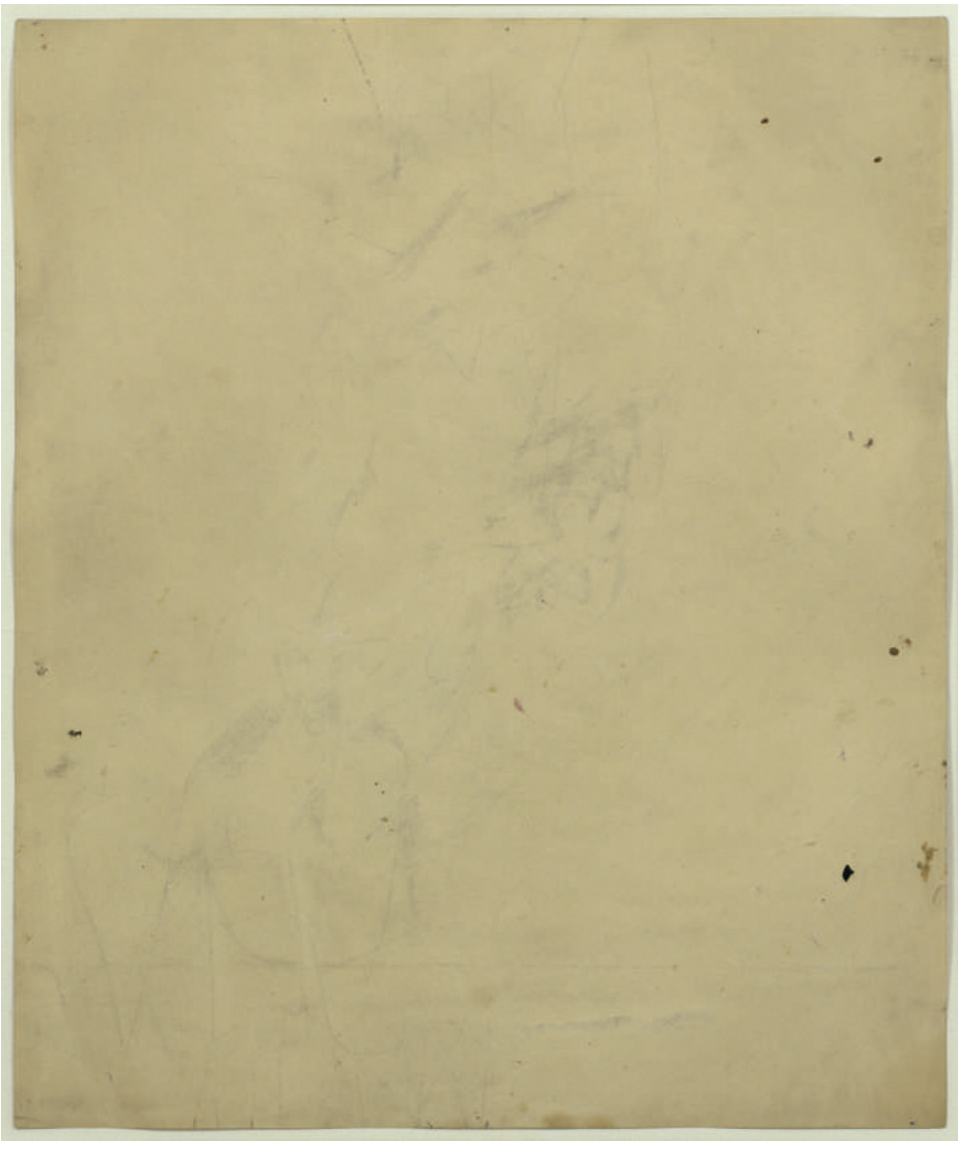
[23] Подробный анализ пьесы содержится в диссертационном исследовании А. Ляховой — в частности, на материале звуковысотных и ритмических структур автор рассматривает описанные Фелдманом специфические приемы метроритмической работы: паузирование в начале такта, использование удлиняющих длительности точек и размещение вокруг звучащего такта пустых тактов разных размеров [2, *94–113*].

[24] «Атака звука не является его характером. Фактически мы слышим атаку, а не звук. Однако затухание, этот уходящий пейзаж, именно *он* выражает суть нашего слушания — скорее, удаление звука, нежели его приближение к нам» [12, *25*].

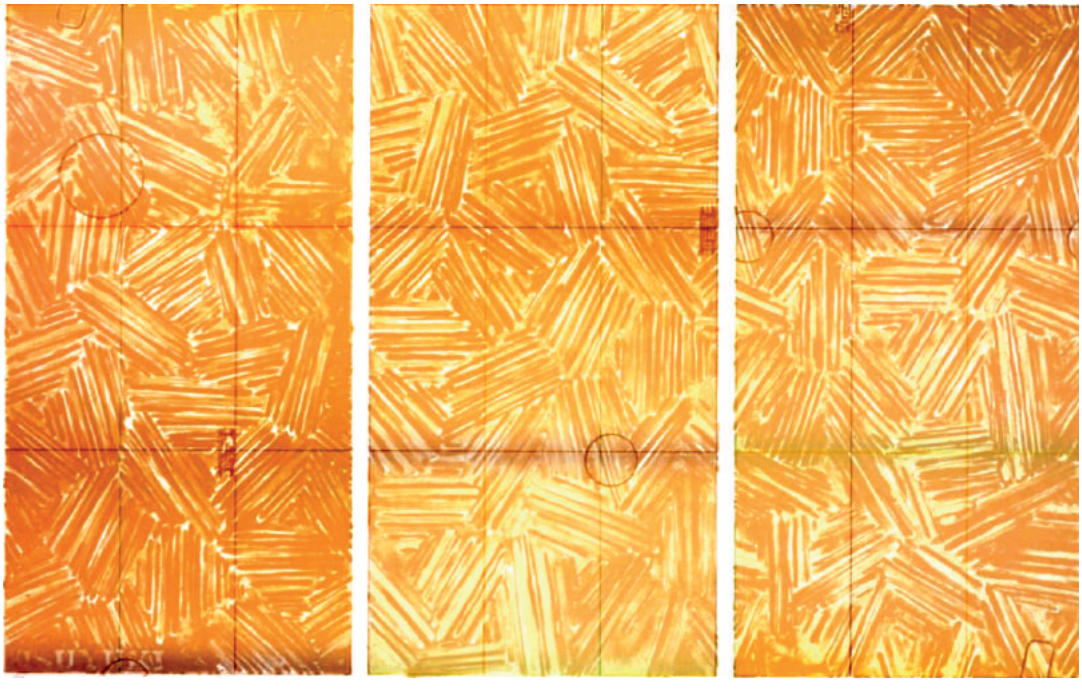
[25] «Я люблю, чтобы моя живопись немного “просачивалась”» [5, *182*].

Иллюстрации к статье М. Высоцкой «Логика ощущений: о природе “живописного” в музыке Мортона Фелдмана»

Ил. 1. Филип Гастон. Painting, 1954

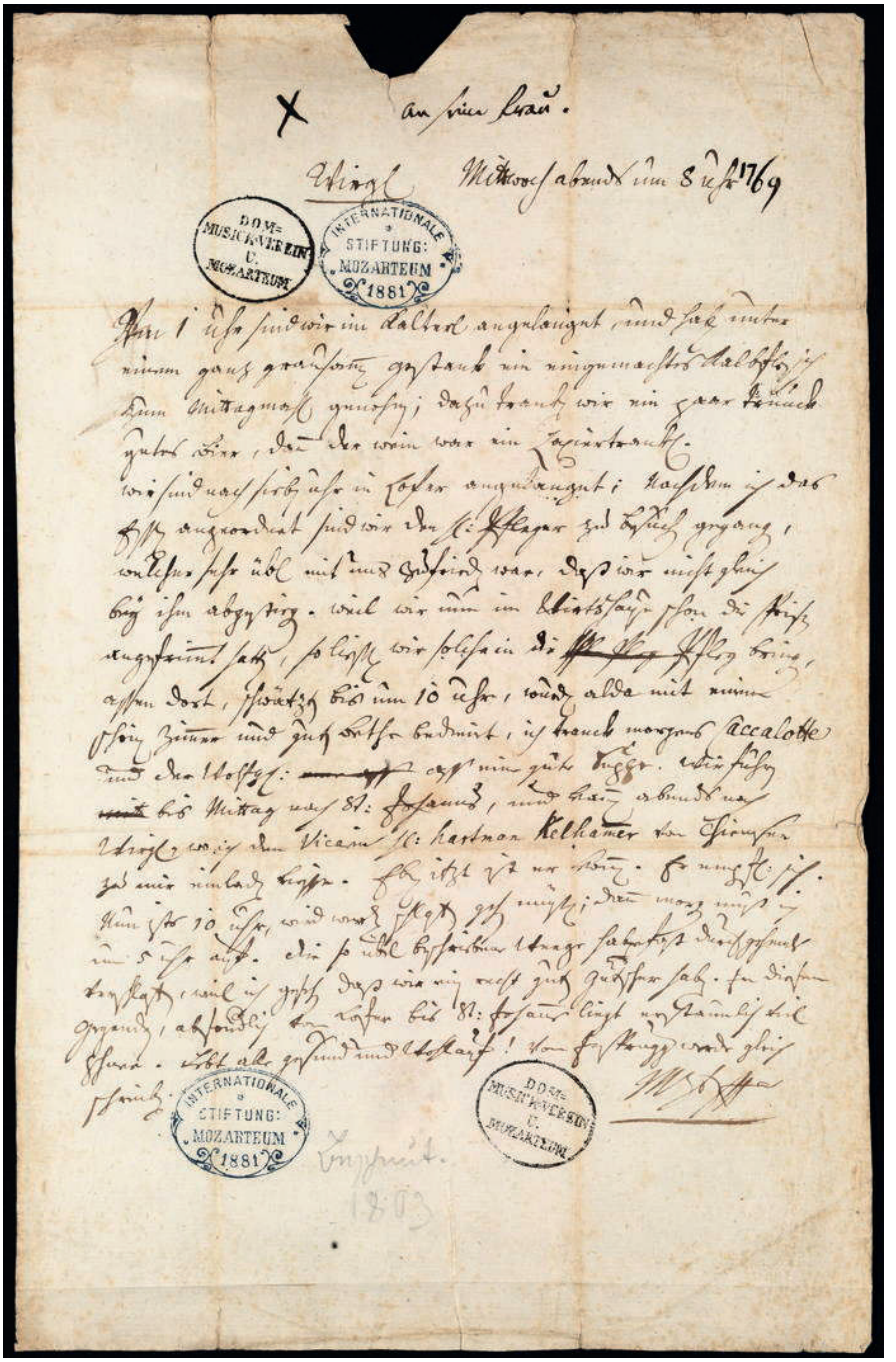


Ил. 2. Роберт Раушенберг. Erased De Kooning Drawing, 1953



Ил. 3. Джаспер Джонс. Usuyuki', 1979

Иллюстрация к публикации писем Леопольда Моцарта



Первая страница письма Леопольда Моцарта жене из Виргля, 14 декабря 1769 года

Mozart Letters and Documents – Online Edition,
published by the Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (http://dme.mozarteum.at/letters/, 14. Dezember 1769)

по незагрунтованной основе, обнажающей структуру холста, а через нее — «физическую» природу акта творчества.

Звук, раскрывающий свою полноту лишь на пороге неуловимого смещения из акустической реальности в область виртуальной, за порог слышимости, — по мнению Фелдмана, та же мысль актуальна и в отношении живописи Поллока и Гастона, которая начинает «работать» в момент, когда созерцающий картину покидает ее, обретая тем самым подлинный «абстрактный опыт»: «<...> ощущение, что то, что вы видите, приходит не от увиденного, — специфика всех работ Гастона» [9, *39*].

Атака звука в музыке Фелдмана ответственна за целый ряд важных процессов: от выявления тембровой идентификации — до порождения структуры композиции [4]. Рассмотрение этого фактора вводит в круг обсуждаемых проблем категорию времени, регламентирующую как момент «проживания» отдельного звука, так и длительность опуса в целом. Фелдман говорит о своих сочинениях как о «временны́х холстах», которые он более или менее «грунтует» музыкальной «краской», — при этом оговаривая стремление «позволить Времени в большей степени быть, нежели трактовать его как элемент композиции» [7, *88*, *85*][26]. Фактор протяженности реализует дорогую композитору идею «живописного времени» (*painterly time*) композиции, времени, нужного для и только ради того, чтобы о-существить звук, позволить ему реализовать полный цикл, от зарождения до истаивания. Становление музыкальной композиции Фелдмана едва ли дает ощущение движения во времени — скорее, как на картинах художников, это ощущение пребывания в нем. Статика звукового процесса способствует или концентрации на слушании, когда позволено «войти» в произведение, «рассмотреть» его во всех деталях, как рассматривают следы кисти художника при приближении к холсту, или возникновению особого эмоционального состояния, рода духовной прострации, когда теряешь ощущение центра и отстраняешься от частностей внешнего мира, чтобы потом внезапно увидеть их в целостности, — так с большого расстояния охватываются единым взглядом полотна Мондриана. Сверхпродолжительность поздних сочинений Фелдмана, по собственному признанию автора, «психологически не приспособленных для исполнения», корреспондирует фресковости абстрактного экспрессионизма — «мультиформам», которые, по мысли композитора, не мешают выражению сокровенного. Он вспоминает сказанное Ротко: «Я пишу очень большие картины <...> именно потому что хочу быть очень интимным и человечным» [5, *183–184*]. Эффект зрительного «вхождения» в большое полотно равноценен опыту слухового пребывания в масштабном, замкнутом на себе и тем самым изолированном от всего внешнего звуковом пространстве.

---

[26] «Я не часовщик. Мне интересно заняться Временем в его неструктурированном существовании» [ibid., *87*].

Лишение времени композиции векторной процессуальности выдвигает на первый план значимость вертикали[27], у Фелдмана чаще всего соотносимой с понятием глубины. Вертикальный аспект «материализуется» в структуре сонорной шкалы звука, единовременности звуковых взятий, наложении паттернов, обособляющих звучащее областях паузирования. Звук и молчание, ноты и паузы, черное и белое «выписываются» композитором с той же тщательностью, что и поля бихромных картин Клайна: белое — не фон, но самостоятельная субстанция, претендент на освоение переднего плана. Подобно двум измерениям живописной поверхности Клайна и «постживописной абстракции» (*post-painterly painting*) Фрэнка Стеллы, «слуховая плоскость» (*aural plane*) Фелдмана организуется взаимодействием звучащего и незвучащего, имеющих равную ценность и равные права представлять композицию.

На вопрос о функции визуального отграничения изображаемого на картинах Бэкона Делёз отвечает так: «предотвратить тот фигуративный, иллюстративный, нарративный характер, который Фигура обязательно имела бы, не будь она изолирована. Коль скоро у живописи нет ни модели для изображения, ни истории для рассказа, ей остаются два возможных пути уклонения от фигуративности: либо через абстракцию к чистой форме, либо через экстракцию или изоляцию — к чистой фигуральности» [1, *22*][28]. В таком противопоставлении «фигурального» фигуративному во многом состоит и особенность звукового «строительства» Фелдмана. Его обособленные ритмические, звуковые комплексы — «звуковые события» — это художнические «фигуры», нуждающиеся в изоляции как возможности самореализации.

Как абсолют белого содержит в себе все цвета спектра, молчание пауз хранит резерв звука, и в ауре тишайшей динамики фелдмановская «палитра» отсвечивает многообразием пограничных состояний звука, подобно живописи Гастона в черном, белом и оттенках серого. Стремление контролировать баланс звука и тишины приведет композитора к отказу от партитурной графики 1950-х, к уточнению нотации, ограничивающей действие принципа индетерминизма.

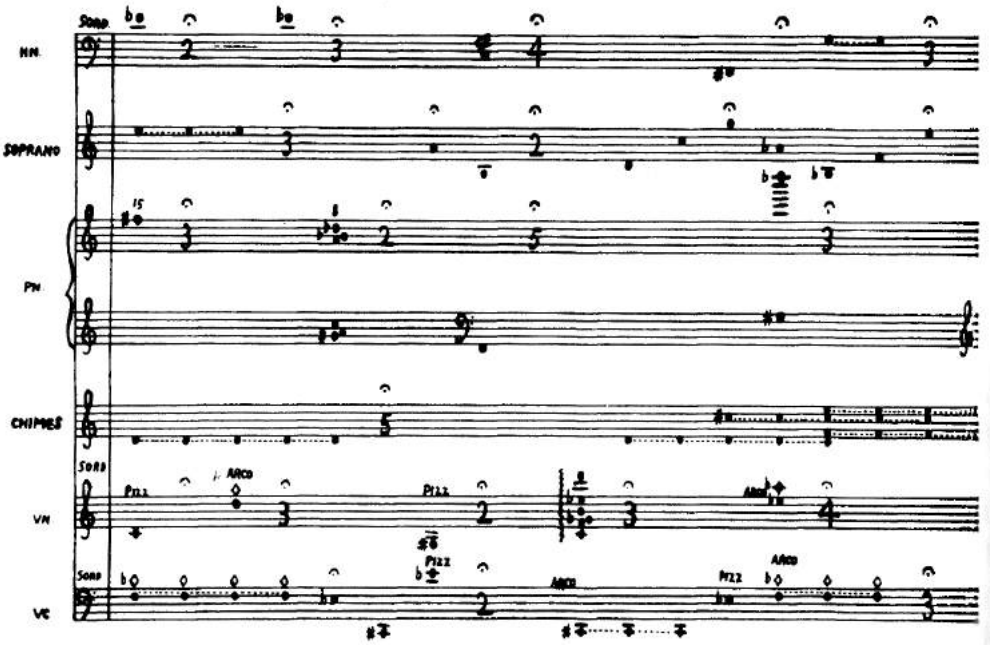
Принципиальная бесконтрастность композиций Фелдмана с ее цепью почти неразличимых между собой музыкальных «событий» не нарушается ничем, что можно было бы определить как вторжение: нет перепадов динамики, резких темповых сдвигов; единообразие атональной гармонии исключает модуляционный контраст. Стремление создать однородную

[27] В списке сочинений Фелдмана есть статья и серия пьес с общим названием «Vertical Thougths» («Вертикальные мысли») — для двух фортепиано, для скрипки и фортепиано, для сопрано и камерного ансамбля, для фортепиано соло, для сопрано, тубы, ударных, челесты и скрипки (все — 1963).

[28] Пространство пауз, звук и условный «контур» в облике партитурной страницы можно рассматривать в качестве условных аналогов трем живописным элементам, по мысли Делёза, формирующим идиостиль Фр. Бэкона: заливка, Фигура и место, являющееся общей границей Фигуры и заливки.

цветовую палитру, обнаружив при этом «идеальную характеристику звука» (Фелдман) — его сонорность, приводит композитора к необходимости нивелировать функцию краски инструментального тембра, снять тембровую характерность — он говорит о потребности в «звуках самих звуков», «звуках, не испорченных оркестровкой»: «Мои пьесы терпят неудачу, если о них можно сказать: “Ах, вот тромбон, а вот валторна”. Мне нравятся инструменты, играющие в естественной манере; они делаются анонимными» [5, *186*]. В условиях ансамблевой игры средствами нейтрализации специфической окраски тембра становятся такие приемы, как нерезкость атак, размытость наслаиваемых друг на друга вступлений (при этом каждое очередное происходит на фоне угасания предыдущего), исполнение нетипичных фигур и пассажей, неотчетливость регистровой позиции при «нулевом» уровне динамики и «выпрямленном» балансе звучности. Различия между тембрами минимизируются, смыслом использования инструментов становится артикуляция музыкальной мысли без ее интерпретации. Намеренная «стертость» оркестровки ряда ансамблевых пьес Фелдмана сродни иллюзорной обезличенности «Erased De Kooning Drawing» («Стертого рисунка де Кунинга») Раушенберга, в реальности сохраняющего грани уничтоженного авторского изображения, часть которого была нанесена с помощью чернил (см. пример 2 и цвет. ил. 2).

2 М. Фелдман. «For Franz Kline» для сопрано, скрипки, виолончели, валторны, колоколов и фортепиано, 1962 (фрагмент)



Характеризуя стилистику своих композиций, Фелдман использует термин «плоская поверхность» [6, *231*], покрывая этим определением комплекс стилевых идиом, исключающих понятие контраста в любом из его проявлений — таких, как однородность материала, «выровненная» гармония, сглаженность динамического и тембрового баланса. Живописным аналогом фелдмановскому письму выступают полотна Дж. Джонса с их рядами внешне неупорядоченных знаков, простых абстрактных паттернов, заполняющих единообразно заштрихованные поля. В конце 1970-х композитор адаптирует серийные принципы Джонса к музыкальному материалу, находя адекватную версию партитурной графики: партии инструментов изолированы, каждая поделена на сегменты разной длины, которые, в свою очередь, или делятся на секции, или бесшовным образом стыкуются друг с другом. Так, в пьесе «Why Patterns?» («Почему паттерны?») для флейты, ударных и фортепиано (1978) отсутствие координации между партиями создает эффект рассинхронизированной игры — следствия quasi-импровизационной манеры письма. Тот же эффект в пьесе «Two Pianos» («Два рояля», 1957) возникает, когда два пианиста играют по одним и тем же нотам, в которых отсутствует точная фиксация длительностей. Впрочем, и у Джонса, и у Фелдмана обратной стороной мнимого хаоса оказывается некая скрытая закономерность: то, что казалось случайным, является регулярным, детальный анализ выявляет строго упорядоченную систему организации простейших элементов — ряды, ротационные схемы и проч.[29] (см. пример 3 и цвет. ил. 3).

Метод освоения «плоской поверхности», тотального заполнения ее гомогенным материалом, снимающим различия между центром и периферией, близок специфике жанра «*сплошной живописи*» (*painting all-over*), в котором цвет и линия покрывают все полотно. Именно его разрабатывали Джонс, Поллок, де Кунинг периода 1940-х. Сам Фелдман свидетельствует в пользу этой аналогии, утверждая: «Поллока напоминает мой “*сплошной*” (*allover*) подход к времени-холсту» ([8, *147*]; курсив в оригинале. — *М. В.*).

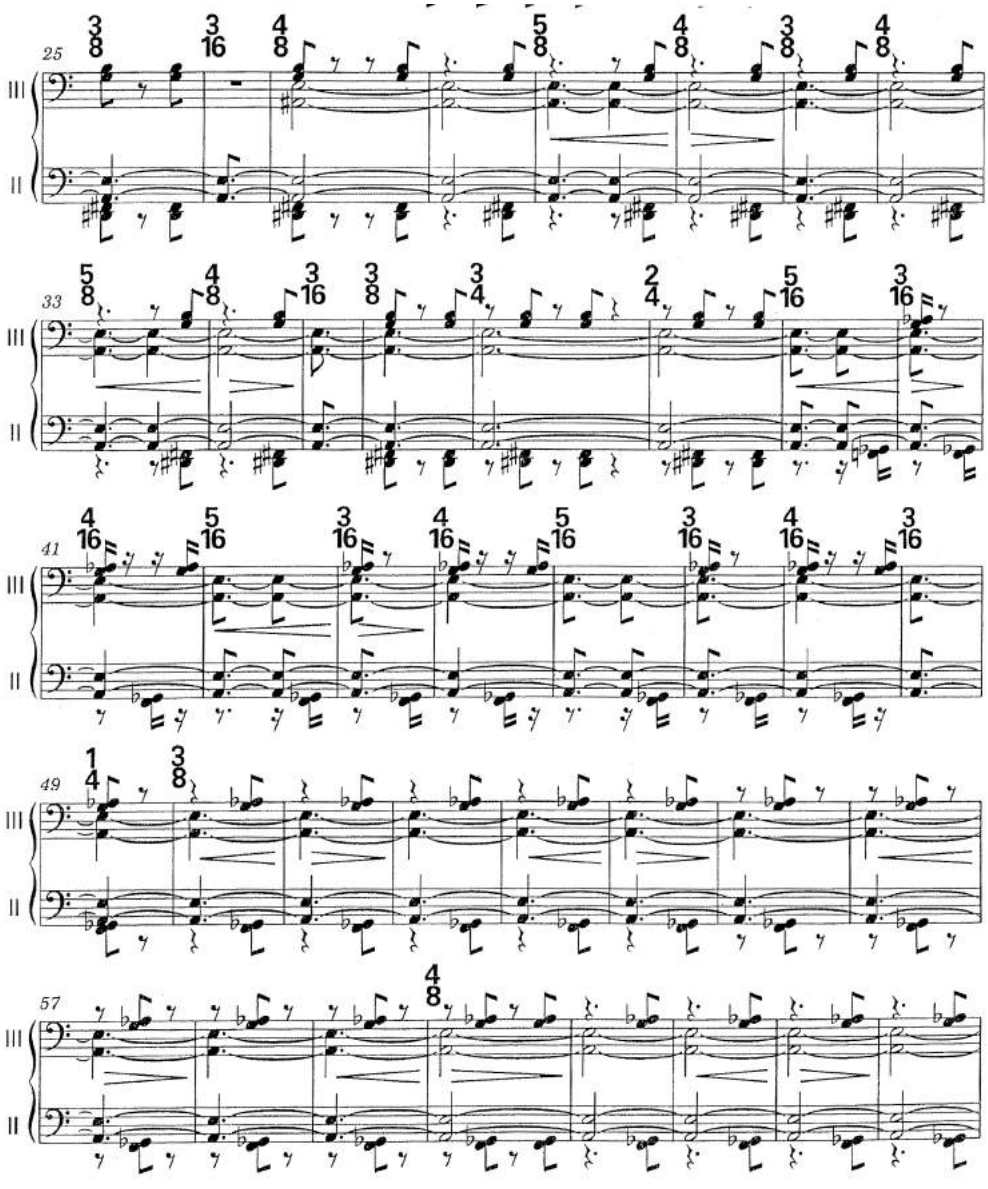
Абстракция, трактуемая как отсутствие предметной изобразительности, может быть понята и как вместилище всех нереализованных изображений, возможность всех наррраций — *ничто*, потенциально содержащее *всё*[30].

---

[29] В этой связи см. указанную статью С. Джонсона [6].

[30] «Было бы ошибкой считать, что живописец работает на белой, девственной поверхности. Поверхность всегда уже виртуально заполнена всевозможными клише, с которыми предстоит порвать» [1, *29*]. «В голове у живописца, вокруг него, в мастерской — множество вещей. И всё, что у него в голове или вокруг него, уже находится на холсте, более или менее виртуально, более или менее актуально, еще до того, как он приступит к работе. Всё это присутствует на холсте в качестве актуальных или виртуальных образов. Так что задача живописца — не заполнить белую поверхность, а, скорее, освободить, разгрести, расчистить. Он не воспроизводит на холсте объект, функционирующий как модель, но пишет поверх уже имеющихся там образов, чтобы произвести картину, действие которой перевернет отношения модели и копии. <...> На холсте, таким образом, имеет место порядок *равных и неравных вероятностей*» ([там же, *94*]; курсив в оригинале. — *М. В.*).

3 М. Фелдман. «Principal Sound» для органа, 1980 (фрагмент)



Тем мощнее эмоциональное воздействие редких элементов фигуративности — полускрытые фактурой материала, они прорастают в «узнаваемые объекты», обнаруживая таящуюся за плоскостным измерением глубину: таковы женские фигуры — у де Кунинга, символические предметы — у Поллока. К подобным явлениям у Фелдмана можно, в частности, отнести то, что он именует «личными ссылками» (personal references) в «Rothko Chapel» («Капелла Ротко», 1971): в частности, мелодию сопрано, написанную в день похорон Стравинского, «синагогальные звоны», а также интонируемую альтом модальную мелодию [11] — по словам композитора, инкорпорируя ее в атональную ткань пьесы, он думал о фотомонтажах Раушенберга, о его творчестве в целом как о феномене «промежутка» на границе жизни и искусства [8, *147*] в ситуации, когда искусство стремится совпасть с фактурой реального.

Тяготение к стихийному, движимому интуицией исполнению художественного полотна превращает творческий акт в процесс с непредсказуемым результатом. Это утверждение справедливо и в отношении музыкальной композиции Фелдмана, выстраиваемой комбинаторикой самодостаточных и самоценных звукокомплексов, разворачивающейся как бы импровизационно, спонтанно, вне детерминирующих и направляющих факторов, с тенденцией к открытой форме. Ротко стремился преодолеть границы холста, закрашивая его боковины, — Фелдман концентрируется на каждом из своих «звуковых объектов», превращая произведение в разновидность Moment-Form [4]: «У меня нет беспокойства по поводу того, что я должен остановиться. Однако [материала] для продолжения все меньше, поэтому я думаю, что пьеса умирает естественной смертью. Она умирает от старости» [5, *190*].

Доверие интроспекции, логике ощущений составляет основу и суть метода композитора. Перенося потенциальные соответствия понятиям и категориям визуального с «внешней поверхности» музыкальной композиции (имя, сюжет, программа) во внутренние слои — на уровень структуры, «текстуры» и способа трансляции материала, — Мортон Фелдман создает свою *painterly composition*, систему, обладающую свойствами объекта, расположенного на границе двух искусств.

Использованная литература

1. *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Machina, 2011. 176 с.
2. *Ляхова А.* Позднее творчество Мортона Фелдмана: между идеей и реализацией: Дисс. … канд. иск. М.: РАМ имени Гнесиных, 2014. 160 с.
3. Синий всадник (Der Blaue Reiter). URL: http://a-pesni.org/zona/avangard/blaue.php (дата обращения: 10.10.2018).
4. *Цареградская Т.* Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортона Фелдмана // Т. Цареградская Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 26–50.
5. *Bernard J. W.* Feldman's Painters // The New York Schools of Music and Visual Arts / Ed. by S. Johnson. New York, London: Beginner Press, 2002. P. 173–215.
6. *Johnson St.* Jasper Johns and Morton Feldman // The New York Schools of Music and Visual Arts / ed. by S. Johnson. New York, London: Beginner Press, 2002. P. 217–247.
7. *Feldman M.* Between Categories // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 83–89.
8. *Feldman M.* Crippled Symmetry // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 134–149.
9. *Feldman M.* Philip Guston: The Last Painter // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 37–40.
10. *Feldman M.* Predeterminate / indeterminate // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 33–36.
11. *Feldman M.* Rothko Chapel // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 125–126.
12. *Feldman M.* The Anxiety of Art // Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman / ed. and with introduction by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. P. 21–32.
13. *Takemitsu T.* The Passing of Feldman, Nono and Messiaen // T. Takemitsu Confronting Silence: Selected Writings / transl. and ed. by Y. Kakudo and G. Glasow. California, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995. P. 139–141.

Уилсон Тара

info@ccmm.ru

Доктор философии, независимый исследователь

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Tara Wilson

info@ccmm.ru

Ph. D., independent researcher

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

Короткое путешествие в Дармштадт: влияние авангарда и использование сериализма в ранних сочинениях Харрисона Бёртуисла

Статья посвящена ранним, написанным до 1965 года сочинениям Бёртуисла; отмеченные влиянием таких фигур, как Пьер Булез, Луиджи Ноно и Карлхайнц Штокхаузен, они в известной мере являются образцом эстетики Дармштадта. На материале музыкальных произведений, а также собственных высказываний композитора в статьях и в интервью исследуются эстетические и практические аспекты использования сериализма Бёртуислом — как часть его ранних творческих экспериментов и настойчивых попыток обрести собственный, неповторимый голос внутри авангарда, не порывая с традициями музыкального прошлого.

Ключевые слова: Харрисон Бёртуисл, сериализм, Дармштадт, формализм, «Рефрены и хоры», «Монодия на праздник Тела Христова», *Précis*

Abstract

A Brief Trip to Darmstadt: Avant-Garde Influences and the Use of Serialism within the Early Works of Harrison Birtwistle

This paper is devoted to Birtwistle's early music written before 1965: dodecaphonic works that demonstrate, in part, a Darmstadt aesthetic, and which are marked by the influence of figures such as Pierre Boulez, Luigi Nono and Karlheinz Stockhausen. Using score examples, the composer's own writings and interview material, it examines Birtwistle's use of serialism, both in aesthetic and practice, discussing this within the context of his early experimentation and struggle to find a unique voice among the Avant-garde but without rejecting past musical traditions.

Keywords: Harrison Birtwistle, serialism, Darmstadt, formalism, *Refrains and Choruses*, *Monody for Corpus Christi*, *Précis*

Tara Wilson

A BRIEF TRIP TO DARMSTADT: AVANT-GARDE INFLUENCES AND THE USE OF SERIALISM WITHIN THE EARLY WORKS OF HARRISON BIRTWISTLE

Sir Harrison Birtwistle is generally regarded as Britain's foremost contemporary composer and is arguably one of the most original and uncompromising musical visionaries of our time. Born in Accrington in 1934, and gaining prominence as a member of the contemporary music group New Music Manchester in the 1950s, alongside composers Peter Maxwell Davies (1934—2016) and Alexander Goehr (b. 1932), pianist John Ogdon (1937—1989) and trumpeter/conductor Elgar Howarth (b. 1935), Birtwistle has often been labeled New Music's "Enfant Terrible" on account of his work's apparent inaccessibility, with his musical language being modernist, complex, and often highly challenging. In response, Birtwistle states: "I don't write for audiences. I would have to simplify everything and make compromises. And how far do you go in becoming accessible? Should I write for people who understand music? Or for the person who knows nothing about music? No, I write for myself".[1] Prolific in output, having currently in his oeuvre over one hundred compositions, Birtwistle's works range from chamber to orchestral music with many of the latter being unusually large in both scope and scale. He has written to date, twelve dramatic works, eleven of which are either chamber or full-scale operas. His most notable orchestral works include: *Tragoedia* (1965), *Silbury Air* (1977, rev. 2003), *Earth Dances* (1986) and *Panic* (1995), with his operas including *Punch and Judy* (1967), *The Mask of Orpheus* (1973—1984), *Gawain* (1990) and *The Minotaur* (2008).

For those unfamiliar with Birtwistle's music, his mature compositional language can be characterized by several key traits. First, on a structural level, there is the juxtaposition of large blocks of sound: his works often comprising dissonant sound strata that move almost imperceptibly from point to point. His music is horizontal—linear and polyphonic—rather than harmonic. Second, also in relation to the

[1] Interview with Harrison Birtwistle and Peter Maxwell Davies: Music Matters; BBC Radio 3: Broadcast on 12.06.2011.

macro-level is his use of logic and symmetry: Birtwistle often employing systematic models including repetition, retrograde, variation, or a verse-refrain structure as a way of generating the outer form. Underpinning this is the notion of time. Birtwistle's structures are not goal-orientated as we find in Classical or Romantic traditions. He regards musical time as circular, stating that: "It is not linear time. But unfortunately music can only do one thing. It can only begin and end. So the logic of the [musical] journey is like going around a town; going via certain squares and streets, then coming back into the square again but by a different route. It is temporal time wrapped in a ball".[2] As regards the inner content, this too is dominated to an extent by logic with Birtwistle often juxtaposing intuitive and non-intuitive methods of composition. His micro-structures are systematic to a greater or lesser degree, and even in some instances, process-led; the composer commonly employing the use of shape, pattern or quasi-serialist tone rows. In addition, his methods also extend to the non-musical as he utilises, for example, the use of random numbers, or even in some cases, devices that are aleatoric. In his *Clarinet Quintet* (1980) each compositional phrase is of the same physical length; Birtwistle having employed as his organizing principle the real-life dimensions of a sheet of paper. He states that: "It wasn't a question of writing until I came to the end of the sheet then stopping; each [compositional phrase] had to fit the page exactly. Each had to be musically complete" [6, *147*]. Similarly, with *Verses for Ensembles* (1968 — 1969), he discusses how he composed a section of music before physically cutting the score arbitrarily into a number of shorter sections, which he then rearranged randomly. Adding introductions, epilogues and bridging sections to link these shorter sections together, this method was intended to give the work unity by having musical material with its own inner coherence scattered across the structure; material that relates organically to the original idea. Added to this, *Verses for Ensembles* also comprises alternative routes though the sound strata that the performer can either select or ignore. Likewise, *Pulse Shadows* (1989 — 1996) gives the performer choice concerning the number of sections played and the order in which these sections occur.

What is significant, however, is that Birtwistle also employs paradox throughout almost every dimension of his music: on a macro- as well as a micro-level. He also incorporates, in the inner detail, minor structural "errors" to create a sense of ambiguity as well as to displace the sense of equilibrium otherwise created by the systems employed. Ever-present in his work, there is, as a result, the idea of narrative — not in a programmatic sense — but in the idea of constant movement; of change and contrast. His forms comprise structures that constantly metamorphose with there being a sense of unity followed by discontinuity. His works deal with plurality and fragmentation. One can nevertheless sense, however, an unquestionable coherence despite the heterogeneity involved; a convincing and ever-present essence that unifies any inner opposition or contradiction.

[2] Harrison Birtwistle in Conversation (4): Promotional CD distributed by The Philharmonia Orchestra/South Bank Centre, London: "A Celebration of Harrison Birtwistle (20 October — 11 November 2004)".

While indisputably modernist, Birtwistle's music cannot, however, be considered abstract. True, notwithstanding his operas and the occasional quintet or concerto, he rejects conventional musical genres, creating as an alternative, vast musical landscapes that defy definition. But he does not employ abstract or process titles: e.g. *Piece No. 4* or *Music in Three Parts*. Rather, the titles of his works suggest, in most cases, a programmatic dimension: this being present despite the modernist aesthetic. In many cases, they also suggest an historical dimension, as in works such as *Tragoedia* (1965) or *Monody for Corpus Christi* (1961). Employing in many cases, medieval techniques such as cantus firmus and organum, he draws time and again upon past traditions, including those going back as far as the eleventh century, even utilizing the technique of hocketing in a number of works, most noticeably, *Hoquetus Petrus* (1995). Furthermore, many of his compositions explore an even earlier historicism: i.e. the primeval, a key example being *Silbury Air* (1977, rev. 2003), of which Birtwistle states: "I am interested in pre-history. There is something fundamental — elemental — about that part of the world [Silbury Hill, a prehistoric mound in Wiltshire, England] where you have the natural landscape, and you have something imposed on it which is sort of artificial <...> It has a sort of inner logic, a logic that has been lost <...> It gives the whole place a certain sort of mystery".[3] Other concepts and narrative stimuli in Birtwistle's oeuvre include Art — the work of Paul Klee in particular — landscape, geology and time, as well as myth and Greek Theatre. In this, he places enormous importance upon ritual as well as in relation, pulse and rhythm: these aspects being at the core of a number of these topics and therefore at the heart of his music-making. Underlining many of his structures and forms is the use of ostinato or varied ostinato, with his works often having a primordial essence, of which he states that: "The metaphor for a clock is a lot of wheels within wheels which are going round at different speeds in order to make the one big wheel go round exactly. This is a direct parallel with my thinking about rhythm".[4]

It is important to note that the compositional language outlined above was established fairly early on Birtwistle's career, notably in 1965, exemplified by works such as *Tragoedia* and *Verses for Clarinet and Piano* (1965). Significantly, many of the aspects discussed, particularly those in relation to form, structure and procedure, have remained more or less constant and indeed, can still be found within his most recent compositions. Birtwistle jokes that he has spent his mature career composing the same work over and over again, and it is certainly the case that his compositional language has shown far less modification than that of many of his contemporaries. Examining the period before 1965, however — that from 1952 to 1965 — we can note that two distinct phases of activity emerge. First, the years 1952 to 1957 mark Birtwistle's search for a compositional direction: a period dominated by

[3] Harrison Birtwistle in Conversation (2): Promotional CD distributed by The Philharmonia Orchestra/South Bank Centre, London: "A Celebration of Harrison Birtwistle (20 October — 11 November 2004)".

[4] Ibid.

hesitancy and exploration, with the period from 1958 to 1965 witnessing his early experimentation with structure and process.

Perhaps surprisingly, Birtwistle dates his first professional work as 1957; that is, at the very end of this first five-year phase. In producing no music to speak of during the years in question, he discusses how he struggled for the duration, seeking a style that would be personalized and original — even iconoclastic — a style that would reject past associations — but yet would not entirely abandon past musical traditions. He speaks of his desire to move away from tonality; to move away from goal-orientated structures, while still maintaining a sense of continuity; a link to past musics and to the sociological function of music per se. Ironically, while serialism had been readily adopted by the two other New Music Manchester composers, Maxwell Davies and Goehr, Birtwistle spent these initial years rejecting it on the basis that it was too rigorous and impersonal as well as too far removed from the legacy of Western Art music. Feeling that pointillism and the total rejection of the past as employed by the Darmstadt group was too narrow a direction, both compositionally and aesthetically, Birtwistle states that: "Boulez and Nono appealed to the radical in me. However, I was not sure that I wanted to emulate their kind of extremism. I needed a personal idiom set against a systematic background; an organizing principle that would allow for both logic and choice in equal measure" [6, *22*].

Birtwistle's first professional work *Refrains and Choruses* was completed on the 31st of December 1957; a work subsequently selected for performance by the Society for the Promotion of New Music (SPNM) at the Cheltenham Festival in 1959. Scored for wind quintet (flute, oboe, clarinet, bassoon and horn) and approximately eight minutes in duration, it initiates a number of key ideas in relation to structure and process: ideas which, despite the composer's aforementioned doubts and reservations, do at least have some association with serialism and the Darmstadt aesthetic. Attending a concert of Messiaen's *Turangalila Symphony* in 1954, and discovering the music of Satie and Varèse soon after, Birtwistle was influenced initially by what he refers to as "circling immobility": the idea of going through the same music again and again but from a different perspective. Birtwistle states that: "[Messiaen, Satie and Varèse] move from static block to static block but with an element of freedom as regards the inner detail and this was the kind of structural idea that I was looking for" [ibid., *24*]. In conjunction, David Beard discusses how the young Birtwistle was also influenced at this point by the pre-war modernists, including, as a key figure, Stravinsky, with Birtwistle undertaking a highly detailed analysis of *Agon* (1957) during the late Fifties. Of this, Jonathan Cross comments that: "Structures built both from the opposition of blocks and of the simultaneous layering of opposed materials <...>, repetition and variation, verse-refrain structures <...> all these key and influential facets of Stravinsky's modernism are central to an understanding of Birtwistle's modernism too" [5, *36*]. In May 1957, however, Birtwistle encountered two Darmstadt works that would consolidate his thinking about "circling immobility" and develop this further: Boulez's *Le marteau sans maître* (1954) and Stockhausen's *Zeitmaße* (1955 — 1956). Hearing these, Birtwistle states, was a formative experience: "Both of these works were presented with

such boldness and clarity that they were unmistakable in their intent".[5] Birtwistle discusses the structural considerations in *Le marteau sans maître*; of the way in which the settings and the instrumental sections differ and yet are cyclically distributed, with this being key in his search for a form that is based upon multiple and contrasting views of the same object. While not underestimating the influence that the pre-war modernists had upon Birtwistle's structural thinking, Beard also emphasizes the connections between this and the process-led forms being propagated by the European Avant-garde at that time, stating that: "Birtwistle [attended] Darmstadt briefly in 1956, and his close contemporaries Peter Maxwell Davies, Alexander Goehr and John Ogdon kept him informed of developments there in the mid to late 1950s, when abstract, autonomous compositional systems were encouraged" [2, *6*]. While Birtwistle's relationship with the twelve-tone system and the Darmstadt aesthetic was and always has been undoubtedly complex, it is clear that many of the ideas associated with this approach were at least of some influence at that time. To be clear, although Birtwistle has never employed integral serialism per se, and indeed, has never been part of any Darmstadt collective, the ideas generated between 1957 and 1965 in relation to line, process, equilibrium and paradox have been generated, at least partly, as a result of his exposure to it, with these providing the basis for his mature compositional language and the identity that has prevailed since.

While *Refrains and Choruses* clearly exemplifies Birtwistle's emergent thinking on structure and process, it is also unique in that it is the only work in his catalogue which is "through-composed". There are no large-scale structural repetitions within its form. That said, its macro-structure clearly operates on the basis of a strict logic: its overall form is not only systematic but also process-led. Structured in five sections, each section has an identical organizing principle in that it comprises two distinct elements: i) a constant element, which Birtwistle refers to as the "chorus"; and: ii) a recurring element, which he calls the "refrain". The composer states that: "The refrains enter at certain measured intervals which are shortened by each entry. The material, however, is lengthened, becoming by degree the predominant entity, and in turn, the chorus of the following section".[6] In this, the macro-structure is also explicitly cyclic, not only in the recurrence of the verse-refrain pattern, but also in that the refrain itself is repeated and becomes the chorus material for the next section. Furthermore, the fact that the refrain enters at measured intervals is also in itself a key cyclic idea. In addition, the work has a single overarching structure in that the first and last sections are linked by inter-related motifs. As can be seen in Figure 1, below, the horn solo that begins the work has as its initial note, the pitch C. The work ends with a B flat and D stated in horn and clarinet, respectively: the two pitches that symmetrically surround the initial C, with this thereby

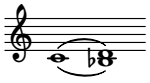
[5] Interview with Harrison Birtwistle and Peter Maxwell Davies: Music Matters; BBC Radio 3: Broadcast on 12.06.2011.

[6] Typed unsigned program note for a concert (undated: most likely for the 1960 London performance): SPNM archive.

consolidating the sense of cyclic unity, despite the work being through-composed.[7] Of this, Cross states: "This is not to suggest that the work is directed in any tonal sense; connectedness on every level of structure is not to be found. But continuity *is* an important component of the work's structural identity" [4, *223*].

1

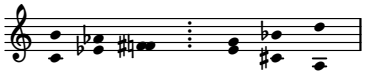
Inter-related motifs:



As to the work's inner content, further examples of Birtwistle's systematic approach can be noted. First, there is the notion of symmetry which can be found in every aspect of the work's micro-structure: in its pitch configurations, in its use of register, as well as in its linear development. Within the fifth and final section of the work (bars 131 — 154), the chorus material is derived from dodecaphonic principles in the form of a twelve-tone row — this being a direct indication of Birtwistle's increasing interest in a serialist aesthetic. Beginning with a major seventh between the flute and horn, a two-part line is presented which encompasses all twelve notes of the chromatic scale, with each of the two lines being a mirror image of the other and creating a wedge-shaped pattern, as shown in Figure 2, below. A further and more striking example of this also exists within this final section (bar 131), when the refrain is presented as a recurring five-part chord with all parts moving systematically inwards from the widest possible array to a closed cluster. This highly logical and expanding chromatic wedge pattern can also be found within many of Birtwistle's subsequent compositions, with the composer stating that he took this particular device from Nono's *Canti per Tredici* (1955), premiered at Darmstadt during his visit in 1956.

2

Symmetrical wedge pattern — chorus:



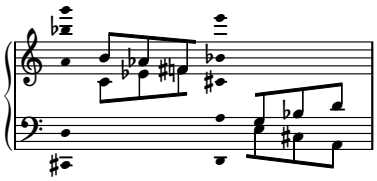
Conversely, however, the idea of paradox and ambiguity are also key components within this work; these providing a more personalized perspective on the rigor that typically exists when employing integral serialism. First, throughout the majority of the composition, the characters of the refrain and chorus are vastly different, even opposed. Whereas the chorus is simplistic and almost banal throughout sections one to four — the refrain is complex and somewhat embellished. Furthermore, the refrain has a much more dominant role, with its dominance increasing as it moves towards the conclusion — this seemingly at odds with Birtwistle's rejection of a goal-orientated structure. A further distinction between the two characters emerges in that whereas the chorus, scored for flute, oboe, clarinet and bassoon

[7] Of further interest is the fact that almost all of Birtwistle's subsequent works start with a melodic motif that falls by a semitone and then rises by a tone: this being the seed from which the process or procedure develops in each case.

uses wind instruments, the refrain is scored for solo horn, and is therefore, instrumentally, the "odd one out". In this, Birtwistle's scoring is purposefully divisive, with the horn also being presented as a separate entity for two-thirds of the work, with the other four instruments having a close inter-relationship. Of this Michael Hall states that: "[the works is a] conflict between capricious individuality and the solidarity of the group" [6, *28*]. Again, in the fifth and final section however, the roles of both chorus and refrain are reversed. Here, the refrain becomes simplified and significantly reduced as it moves towards being a closed cluster. It is absorbed into the chorus, thus losing its significance as the work concludes. Importantly, this leaves the chorus: i. e. the serialist-generated material again as the dominant musical force, thus emphasizing the importance of a non-intuitive aesthetic and indeed, highlighting the distinction between intuitive and non-intuitive methods of composition.

Second, we see another key trait of Birtwistle being initiated within this initial work: that of ambiguity brought about by so-called rogue "errors". Although the pitches of the serialist tone-row have been clearly arranged in a logical and systematic manner as would be expected, the row itself has been modified to include repetitions of certain pitches, thereby giving it a quasi-diatonic appearance. Added to this, the row has also been transferred down an octave and re-scored for clarinet and bassoon at the halfway point, thereby distorting the sense of symmetry that previously existed (see Figure 3), although we can note that Birtwistle's systematic approach is still obvious, given the transparency of the material.

3 Re-scoring and transference of material:



As mentioned, the years 1958 to 1965 mark the beginning of Birtwistle's professional career and his development towards an established compositional language. That said, the work that follows *Refrains and Choruses — Three Sonatas for Nine Instruments* — originally entitled *Sonata Cantus Choralis* and completed on the 30th of November 1958 — was in fact withdrawn by the composer, prior to its world premiere at the Aldeburgh Festival in June 1960, allegedly due to it "not being any good". Hearing it at its first rehearsal, and referring to it as "fake Darmstadt", Birtwistle was dissatisfied with the work, possibly, given his comments, on the grounds that it was too formalist, too restrictive, thus feeling that he had compromised himself in using too systematic an approach. A fair copy, now housed at the Paul Sacher Stiftung Archive in Basel[8] and revealing a strict application of serialism, suggests this to be the case. According to Beard, the manuscript also reveals

[8] Sammlung Harrison Birtwistle: Musikmanuskripte [Harrison Birtwistle Collection: Music Manuscripts], Inventories of the Paul Sacher Foundation. Vol. 20. Mainz: Schott, 2000.

a use of cantus that "recalls Nono's *Canti per 13* (1955)" [1, *140*]. Beard additionally comments upon how the work, with its "brittle and fragmented textures" is almost identical in both instrumentation and title to another highly serialist work, Webern's *Concerto for Nine Instruments*, op. 24 (1934), which Birtwistle first heard in 1957: the latter being scored for flute, clarinet, oboe, trumpet, horn, trombone, violin, viola and piano, with Birtwistle in his own *Nine Instruments*, exchanging only the oboe for cor anglais and the piano for cello.

Monody for Corpus Christi, composed a year later in 1959 and noticeably less formalist than *Three Sonatas*, would see the consolidation of the structural ideas outlined above in *Refrains and Choruses*. However, whereas *Refrains and Choruses* focuses largely upon the outer structure, *Monody* deals more with the inner structure, including the development of individual lines and their inter-relationships. Scored for soprano, flute, horn and violin and set to a series of Medieval English Christmas carols, the work, twelve minutes in duration, focuses upon strata and the development of line through shape, pattern, and symmetry. It also includes a new structural device for Birtwistle at this time: that of larger-scale repetition. In connection with the Medieval texts, Birtwistle employs a type of melismatic organum with the horn again functioning as the principal voice (*vox principalis*), although in this case, it is not used instrumentally as the "odd one out". With the soprano as the secondary voice (*vox organalis*), Birtwistle again uses the idea of contrast and opposition; again, the monody employed in horn is distinct from the other three voices that accompany it. In terms of the accompaniment, Birtwistle employs a form of heterophony, using a series of lines that relate to the secondary voice, each appearing in parallel motion at the octave, fifth and fourth. All lines, regardless of role, are directly linked in compositional terms in that all are generated initially from a chromatic motif that opens the work (in soprano): a five-note set (F sharp, G, G sharp, A and B flat). Crucially, all the work's subsequent microstructures are constructed from this set according to three quasi-serialist principles:

Bilateral Symmetry: In all cases, the second half of each monody is the retrograde of the first, with the influence of serialism here clearly being evident. In this, concentric layers are grouped outward from a central point.

Wedge-shaped Patterns: Again, similarly as with the final section of *Refrains and Choruses*, there is a gradual expansion of the monodic line in terms of register, with the instrumental lines proliferating outwards from a single point. In this, Birtwistle employs a quasi-logical principle involving, on this occasion, the addition of alternating major seconds, perfect fourths and minor sevenths as opposed to a chromatic process. As such, he is again utilizing not only a systematic method of generating material but also one that extends the use of the wedge-pattern over a longer period of time and is more complex in its construction.

Repetition: This, as mentioned, indicates a previously unused compositional strategy for Birtwistle and one that he would continue to employ and develop in subsequent works. Here, the use of repetition involves two distinct principles. First, there is the addition of a motif or short phrase taken from a different monody, with this elongating the first monody and functioning as a way of generating material.

Second, is the repetition of larger blocks of material at regular intervals: i.e. partial or more than partial monodies being re-employed within the same or a different monody. Crucially, the spacing of the repeated material can also be seen as systematic.

Again, as with *Refrains and Choruses*, Birtwistle employs several rogue "errors". While the pitches in each monody have a clear sense of logic, these have again been altered in places to include repetitions of certain pitches, thereby giving the work less of a serialist appearance. Significantly, however, this is utilized to a far lesser degree than in *Refrains and Choruses*, and although the material employed here is more complex with the process itself being less transparent, the actual system that remains after the "errors" have been added is still more rigorous than that employed previously.

Only a few months later, Birtwistle composed *Précis*, a twelve-tone miniature written for solo piano that lasts approximately three minutes in duration. *Précis* is Birtwistle's most direct example of serialism, not withstanding the still unpublished *Three Sonatas for Nine Instruments*. In this, it serves as the end-point of this early period; a bridge between the quasi-serialist principles employed in the previous two works and the freely treated dodecaphony that would follow in 1965 and beyond, with the work also functioning as regards its use of structural inversion as a prototype for *Tragoedia*. Initially entitled *Précis I*, the work is dedicated to fellow New Music Manchester colleague John Ogdon, known internationally as the joint gold medalist in the 1962 Tchaikovsky Piano Competition, alongside Vladimir Ashkenazy. *Précis* received its world premiere under Ogdon on 2nd June 1959 in the Wigmore Hall, London, with Ogdon giving a second performance of the work at Darlington Summer School in August 1960.

In terms of its overarching structure, *Précis* comprises five short, unequal movements (marked 1 to 5 in the score), each of these being separated physically by a clear division. Birtwistle includes a performance instruction as a preface to the score that reads: "The rests between the separate pieces last approximately 3 seconds. Long notes should be left sounding between 3 to 5 seconds". In this, aleatoricism is introduced into the Birtwistle catalogue as a previously unseen compositional device. *Précis*, as its title suggests, is a work that is characterized at least to a degree by accuracy and control, with the composer stating that he wanted to construct a form that was at its core, symmetrical; a work that would "turn back on itself yet have a sense of forward motion" [6, *22*]. While certainly dealing with the notion of symmetry, it is also, much more significantly, a work in which Birtwistle experiments with the inter-relationship between process, memory and perceptibility; a work in which he directly attempts to manipulate and disarm the listener by way of structural contrasts, irregularities and ambiguities. Within the work, we can find several examples whereby rapid activity is suddenly followed by either silence and/or the use of sustained pitches, with this distorting the temporality and sense of process involved, and creating in its place, a form of displacement. Birtwistle states that the work was written in this regard as a direct response to Webern's *Piano Variations*, op. 27, with its alternation of rapid and still gestures also being influenced by *Quantitäten*, written by the Swedish Avant-garde composer Bo Nilsson.

One could further suggest that its sparseness and symmetry has much in common with Boulez's *Third Piano Sonata* (1957 — 1958), although its five-part structure with inversion and the use of a *peripeteia* (turning point) bears a clear parallel with the Greek form; this not only being central to his subsequent work *Tragoedia,* as mentioned (Birtwistle actively naming the five movements of *Tragoedia*: "Parados — Episodion — Stasimon — Episodion — Exodos"), but to many of his works that deal semantically with the notion of Greek Theatre.

Examining the work in detail, *Précis* again deals with the non-intuitive generation of material through the use of rational and systematic processes. It is important to note that in this case all of the melodic material employed is serialist — although much of this has again been modified in order to appear ambiguous and to distort the listeners' structural perception. In this, a clear development can be noted in Birtwistle's thinking: in this work, there is no contrast or opposition between material that has been systematically generated and that which is freely composed. All the material used has been generated according to formalist principles before being manipulated. That said, while the work clearly adopts more of a serialist aesthetic than any of its predecessors (with the exception of *Three Sonatas*), much of its logic is also, paradoxically, hidden, with many of the processes lying under the surface of what initially appears to be a less-than-rigorous outer form. This, arguably, places the work within a quasi-Darmstadt aesthetic with its emphasis upon experimenting with perceptibility.

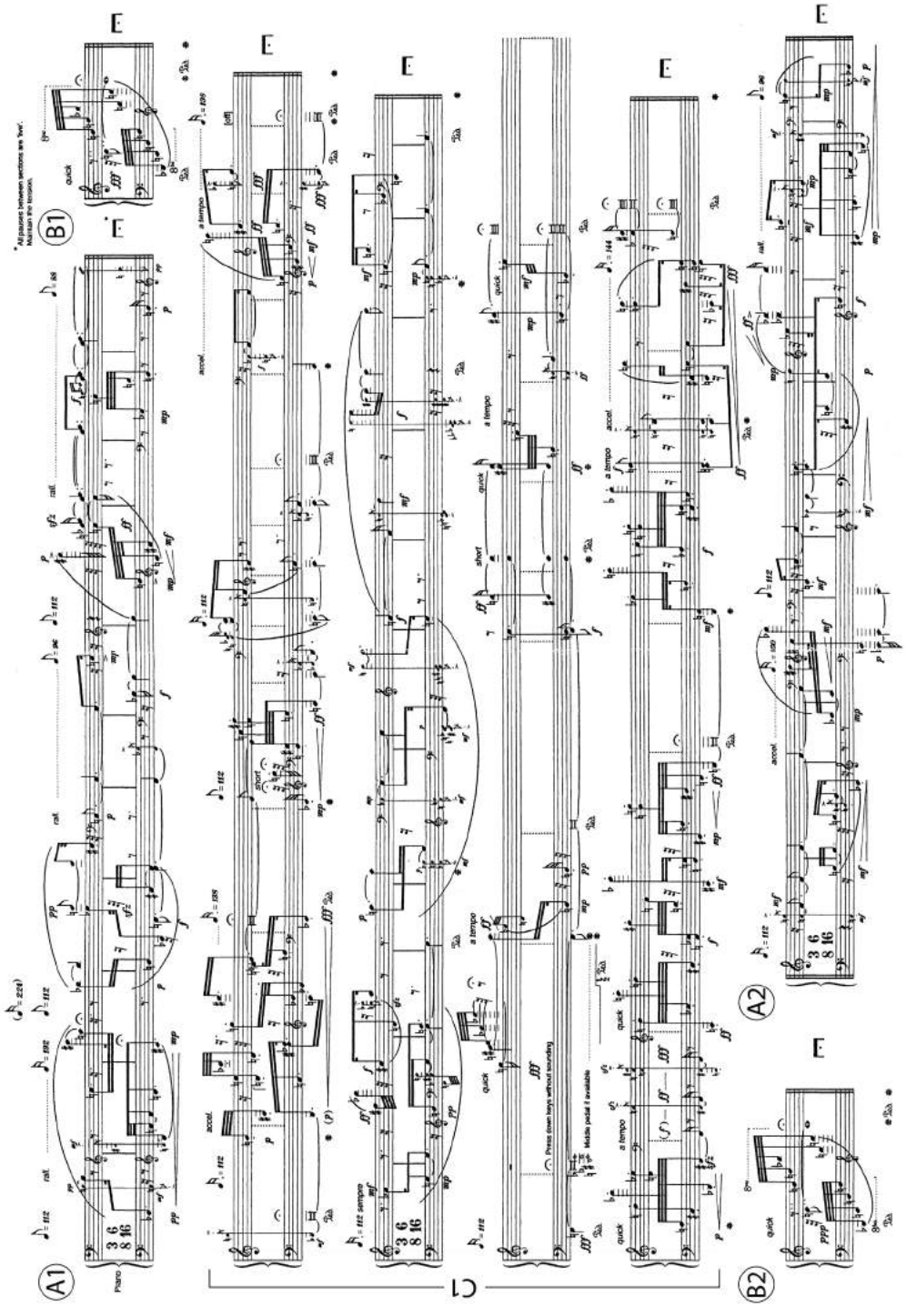
Comprising a clearly symmetrical A–B–C–B–A macro-structure, first, we can note that this structure is not immediately obvious. The reason for this is that the A–B–C–B–A structure does not actually align with the overarching form created by the five movements, as would be expected. Indeed, four out of the five A–B–C–B–A sections (named forthwith A1, B1, C1, B2 and A2) do not equate structurally with their corresponding movement, as shown in Table 1 and Figure 4 below. As can be seen, the first movement comprises <u>both</u> sections A1 and section B1. The second, the third and the first half of the fourth movement all equate to the central and by far the largest section of the work, C1. The second half of movement 4 equates to section B2. Section A3 is the only section that aligns exactly with a single movement, this being movement 5.

Movement	**A-B-C-B-A Structure**
1	A1, B1 — gesture positioned at the end of movement 1
2	C1 (Central Section), B2 — gesture positioned at the end of movement 4
3	
4	
5	A2

Tab. 1. Alignment of sections to movements

A second issue occurs in that while the A–B–C–B–A structure is in itself symmetrical, the "return journey": i.e. the retrograde of A1 — B1 — C1 — that is

Alignment of sections to movements



C1 — B2 — A2 — is somewhat altered in parts, with the symmetry that would otherwise occur now being displaced to a degree. Typical of later Birtwistle, here we have a dichotomy between the work's macro- and micro-structures, with the notion of symmetry existing far more readily within its outer construction than in terms of its actual pitch content. Tim Benjamin, in his 2004 analysis of the work states that: "It appears, on first glance, at the beginning and ending of the piece, that the music does literally enter a retrograde on reaching the middle, but <...> the impression of a (structural) symmetry is confined only to the overall shaping" [3, *1*].

In this, several key aspects can be noted. First, Benjamin suggests that the opening section (A1) comprises itself an A–B–A form, thereby mirroring the sense of symmetry that prevails throughout the work as a whole. What can be seen however, is that this A–B–A structure has slight "anomalies" in pitch: again, the "return journey" from the centre/turning point is not a precise retrograde of the original motif, with this also mirroring the "anomalies" that exist across the work's macro-structure. In this, tone-row A1 (and likewise, A2) both contain bilateral symmetry, with their second halves each having been modified to include deliberate rouge "errors". Similarly, B1 — appearing, as shown in Figure 5, as a one-bar gesture at the end of movement 1 — is also aimed at disguising the work's A–B–C–B–A form in that its contrast from A1 is not immediately obvious; indeed, it contains rhythmic motifs found in A1, thereby ostensibly linking it to the same movement. Third, section C1 — the work's central overarching section, with its three inner micro-structures (movements) — is again structurally ambiguous. While A1 and B1 each employ very different pitch material to each other — section C1 comprises the juxtaposition of both types of material, thus generating a third line or tone-row, with this again adding to the sense of discontinuity that prevails across the work as a whole. Again, before the centre/turning point of C1 (movement 2), we find examples of pitch substitution in what would otherwise again be a A–B–A structure, with Benjamin stating that: "The second movement, which functions in the overall structure as an episode between the beginning and centre, follows the practice from the first movement of establishing symmetrical associations, then playing upon them by substituting an equivalent set of symmetries. This leads to a sense of ambiguity, rather similar in effect to the sense of 'keylessness' often found in the development sections of tonal sonatas" [ibid., *4*]. Again, this is echoed in the fourth movement (the latter part of C1), thus leading to further structural ambiguities. Fourth, B2 is not a retrograde of B1 as might be expected, but in this case, a direct repetition. Finally, we can see that the last section of the work, A2, is again a quasi-retrograde of the work's beginning section, A1, albeit with octave and pitch displacements. Again, it's A–B–A structure is distorted as a result.

What is also significant in relation to Birtwistle's desire to create structural ambiguity is his use of temporal displacement; the composer starting at this point in 1959 to be preoccupied with time and the distorted temporality that we see in subsequent works: e.g. *The Triumph of Time* (1971 — 1972), *The Mask of Orpheus* as well as *Harrison's Clocks* (1998). Birtwistle's use of symmetry throughout the work in the form of an A–B–C–B–A structure is clearly designed to actively reject

a goal-orientated structure, although at the same time, the work's inner structure has paradoxically been constructed to generate a sense of momentum and to drive the music forward towards the close and climax of the piece. Of this, Hall states that: "Symmetry may be seen retrospectively as a static phenomenon, but incomplete symmetry <...> is dynamic because it creates a structural need that eventually must be satisfied" [6, *22*]. What is crucial is that following each example where bilateral symmetry is (seemingly) employed, Birtwistle indicates a separation or rest, with this serving to re-emphasize the structure and the logical relationships involved, but at the same time to create a sense of temporal ambiguity. Due to the complexity of the work, we cannot hear the processes and symmetries involved, with the composer actively playing with structure, pitch and time in an attempt to disguise these processes further. Arguably, it is this very aspect — Birtwistle's preoccupation with the manipulation of both outer and inner structural perception — that links him to the Darmstadt aesthetic: an aspect that has continued to be at the core of his compositional identity, despite his subsequent move away from serialism, causing consternation for audience and analyst alike.

References

1. *Beard D.* "The Life of My Music": What the Sketches Tell Us // Harrison Birtwistle Studies / ed. by D. Beard. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 120–174.
2. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. XVIII, 469 p.
3. *Benjamin T. Précis*: An Analysis (2004): [electronic source]. URL: https://timbenjamin.com/Precis_Analysis.pdf (accessed: 18.10.2018).
4. *Cross J.* The Challenge of Modern Music: Birtwistle's *Refrains and Choruses* // Theory, Analysis and Meaning in Music / ed. by A. Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
5. *Cross J.* Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. London: Faber and Faber, 2000. 295 p.
6. *Hall M.* Harrison Birtwistle. London: Robson, 1984. 186 p. (Contemporary Composers).

Бояркина Альбина Витальевна

al.bojarkina@mail.ru

Кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

199034 Санкт-Петербург,
Университетская наб., 7/9

Albina V. Boyarkina

al.bojarkina@mail.ru

Ph. D., Associate Professor of the Department of German Philology, Faculty of Philology, Saint Petersburg State University

7/9 Universitetskaya Emb.,
Saint Petersburg 199034
Russia

Аннотация

Отец гения: письма Леопольда Моцарта из первого путешествия в Италию

В статье впервые подробно рассматривается корреспонденция Леопольда Моцарта, ее лингвостилистические и текстуальные особенности. Фрагменты писем отца Вольфганга Амадея публиковались практически во всех биографиях композитора, но даже небольшая подборка полных текстов писем из первого путешествия в Италию в переводе автора статьи (девять текстов, датированных периодом с 14 декабря 1769 года по 27 марта 1770 года) позволяет подвергнуть сомнению устойчивые представления об отце Вольфганга Амадея Моцарта. Круг тем, манера подачи материала и особенный авторский стиль писем рисуют неожиданно многогранную, динамичную, неординарную личность Леопольда, раскрывают его философские и эстетические воззрения. Эпистолярный стиль отца в целом демонстрирует практически полное сходство со стилем Вольфганга Амадея Моцарта, что позволяет сделать предположение, что сын в основном заимствовал его от отца, так и оставшегося незаметным в тени гения.

Ключевые слова: Леопольд Моцарт, Вольфганг Амадей Моцарт, падре Мартини, немецкое частное письмо XVIII века, лингвостилистические особенности текстов

Abstract

Father of a Genius: The Letters of Leopold Mozart from His First Trip to Italy

The article first examines in detail the correspondence of Leopold Mozart, its linguistic and textual features. Fragments of letters from the father of Wolfgang Amadeus Mozart were published practically in every biography of the composer, but even a small selection of complete texts from letters from the first trip to Italy, translated by the author of this article (nine texts from 14.12.1769 to 27.03.1770) allows to question the commonly upheld perception of Wolfgang Amadeus Mozart's father. The range of topics, the manner in which the material is presented, and the particular writing style in his letters show Leopold's unexpectedly multifaceted, dynamic, unordinary personality, reveal his philosophical and aesthetic views, and on the whole show almost a complete resemblance to the epistolary style of Wolfgang Amadeus Mozart, which suggests that the son basically borrowed it from his father, who remained unnoted in the shadow of the genius.

Keywords: Leopold Mozart, Wolfang Amadeus Mozart, Padre Martini, German private letter from the 18th century, linguo-stylistic peculiarities of texts

Альбина Бояркина

ОТЕЦ ГЕНИЯ: ПИСЬМА ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА ИЗ ПЕРВОГО ПУТЕШЕСТВИЯ В ИТАЛИЮ

Письма Леопольда Моцарта — не только уникальный памятник немецкой эпистолярной культуры, но и важнейший исторический документ. Ни одно крупное исследование о Вольфганге Амадее Моцарте не обходится без упоминания писем его отца, а фактологическая часть многочисленных биографий композитора (в особенности, при описании путешествий семьи по Европе) практически полностью базируется на письмах Леопольда. При этом важно отметить, что информация, содержащаяся в данных письмах, не всегда приводится авторами биографий в цитатах: часто ее передают лишь в вольных пересказах.

Впервые фрагменты текстов семейной переписки Моцартов были опубликованы в одной из ранних биографий Моцарта, составленной Георгом Николаусом фон Ниссеном в 1828 году [10][1]. Вслед за данным изданием цитирование или ссылки на письма композитора и его отца стали встречаться практически в каждой работе о Моцарте — как в биографиях и аналитических исследованиях (например, в биографиях Артура Шурига [13], Людвига Шидермаира [11], Василия Давидовича Корганова [2], Георгия Васильевича Чичерина [5] и др.), так и в фундаментальных трудах о Моцарте (Александра Дмитриевича Улыбышева [4], Отто Яна [7], Германа Аберта [6] и др.). Хотя письма Леопольда Моцарта и упоминались в исследовательских работах, отдельно они были изданы только в 1920 году Шуригом [12],

[1] Список использованной литературы помещен в конце публикации, после переводов писем Леопольда Моцарта.

а переводы этих писем на русский язык, несмотря на их очевидную ценность, не появились.

Обширная корреспонденция Леопольда Моцарта пополнялась в основном в период многочисленных путешествий, которые в семье Моцартов воспринимались как важнейшая часть профессиональной деятельности музыканта — возможность стать известным, найти хорошее место, которое могло бы обеспечить будущее, получить заказы на различные сочинения. Поэтому Леопольд Моцарт самым тщательным образом планировал поездки, налаживал связи среди музыкантов и влиятельных людей, запасался рекомендательными письмами, на что уходила львиная доля времени и о чем он не раз упоминал в письмах к жене (см., например, письмо от 26 января 1770 года).

Письма Леопольда представляли собой путевые заметки, настоящие дневники путешественника с подробным описанием и комментированием всех событий. Леопольд старался писать регулярно и мог, вероятно, предполагать, что впоследствии переписка будет иметь историческое значение, поэтому настоятельно просил своих адресатов, в частности, жену, Марию Анну Моцарт, бережно хранить каждое послание (см. там же). И действительно, трудно переоценить значение эпистолярных текстов Леопольда Моцарта, которые освещают, наполняя живыми подробностями, важнейшие периоды жизни сына:

1) первая поездка всего семейства Моцартов в Вену (с 18 сентября 1762 года по январь 1763, письма Леопольда написаны Лоренцу Хагенауэру, другу и владельцу дома, в котором жила семья Моцартов в Зальцбурге);

2) большое турне всего семейства по Европе (с 9 июня 1763 года по ноябрь 1766, письма Леопольда Лоренцу Хагенауэру);

3) вторая большая поездка всего семейства в Вену (с 11 сентября 1767 года по январь 1769, письма Леопольда Лоренцу Хагенауэру);

4) первая поездка в Италию отца и сына (с 12 декабря 1769 года по март 1771, письма Леопольда жене и дочери, приписки Вольфганга Амадея);

5) вторая поездка в Италию отца и сына (с 13 августа 1771 года по 13 декабря 1771 года, письма Леопольда жене и дочери);

6) третья поездка в Италию отца и сына (с 24 октября 1772 года по 13 марта 1773 года, письма Леопольда жене и дочери);

7) поездка в Вену отца и сына (с 14 июля 1773 года по 26 сентября 1773 года, письма Леопольда жене и дочери);

8) поездка в Мюнхен отца и сына (с 6 декабря 1774 года по 7 марта 1775 года, письма Леопольда жене и дочери);

9) поездка в Париж сына и матери (с 23 сентября 1777 года по 15 января 1779 года, письма Вольфганга Амадея отцу, сестре, приписки матери);

10) поездка в Мюнхен сына и переписка с отцом во время пребывания Вольфганга Амадея в Вене (с 5 ноября 1780 года, письма Леопольда сохранились до 22 января 1781 года)[2].

В период с 1755 по 1787 год Леопольдом Моцартом было написано 468 писем (всего писем Вольфганга Амадея насчитывается 284), утерянных писем 109 (у Вольфганга Амадея — 61), причем утерянные письма Леопольда Моцарта относятся в основном к периоду знакомства, женитьбы и последующей совместной жизни Вольфганга с Констанцей Вебер.

Первое путешествие в Италию, продлившееся почти полтора года (с декабря 1769 по март 1771), пролегало через Инсбрук и Роверето в Милан, затем через Болонью и Флоренцию в Рим и Неаполь, на обратном пути Моцарты заехали в Венецию. Письма Леопольда Моцарта из этого путешествия были адресованы жене и дочери, и появлялись с регулярностью 1–2 письма в неделю. Трудно выделить тематические группы в данных текстах — как правило, в них содержится набор разнообразной информации, выстроенной в произвольном порядке. Тем не менее, структура текстов ясна: практически в каждом послании имелись сообщения о получении / не получении письма, сообщения о здоровье, описания путешествия и концертов, увиденных достопримечательностей, упоминания профессиональных контактов, распоряжения и рекомендации.

Любопытно, что письма не всегда начинались формулами обращения (что позже в письмах старался выдержать Вольфганг Амадей), формулы прощания повторялись — они имели эпистолярный компонент, связанный с передачей приветов и поцелуев, и собственно подпись:

мы целуем вас обеих 1000 раз	Wir küssen Euch beyde 1000 Mahl
Л Мцт	L Mzt

Встречаются также варианты подписи: «Твой старый Мцт» (*Dein alter Mzt*), «Твой старый добропорядочный Л Мцт»(*Dein alter redlicher L Mzt*), «твой добропорядочный Моцарт» (*dein redlicher Mozart*), «Твой верный сонный муж Мцт» (*Dein getreuer und schläftiger Mann Mzt*).

В декабре 1769 года Вольфганг Амадей и Леопольд Моцарты впервые предприняли путешествие без женской половины семьи (матери и сестры) и налаживание регулярной переписки между членами семейства, как ни странно, потребовало нескольких недель. Вопрос доставки корреспонденции и пересылки потерявшихся писем на другой адрес занимал Леопольда серьезно. Письма иногда нумеровались, практически всегда указывались предыдущие послания, уточнялись адреса. И когда три недели подряд Моцарты не получали вестей из Зальцбурга, Леопольд строго отчитал жену (письмо из Милана от 10 февраля 1770 года: «<...> ты очень ленива <...>»[3]).

---

[2] Переписка Леопольда Моцарта с дочерью начинается после ее замужества и отъезда из Зальцбурга 30 августа 1784 года, и ведется практически до конца жизни Леопольда (до 10 мая 1787 года).

[3] *...du bist sehr faul...* [9, I, *313*].

Одной из постоянных тем писем Леопольда было состояние здоровья, упоминания о котором, впрочем, сводились обычно к фразе: «Слава Богу, мы здоровы»[4]. В целом, отец с сыном спокойно переносили поездку, однако непривычный холод и отсутствие отопления в больших дворцах приводили к тому, что у путешественников постоянно краснели руки и лица (особенно у Вольфганга); Леопольд упоминает об этом неоднократно (письма от 7 января 1770 года из Вероны, 11 января 1770 года из Мантуи). Леопольд смог в кратчайшие сроки добыть у знакомых мазь, которая помогла справиться с проблемой, но просил жену выслать на всякий случай домашний рецепт крема для рук. В целом, отец композитора имел устоявшиеся представления о здоровье и в письме от 17 февраля 1770 года из Милана красноречиво описывает свое кредо: «<...> если не портить свое здоровье беспорядком, не жрать слишком много и не напиваться допьяна и т. д., и если нет каких-либо хронических болезней, то и беспокоиться нечего»[5].

Помимо переживаний, связанных с доставкой писем адресату и с заботой о состоянии здоровья, в корреспонденции мы встречаем описания концертов и путешествий; последние стоили дорого и не всегда происходили в комфортных условиях (см., например, письмо от 26 января 1770 года). Леопольд с удовольствием описывает жене восторженный прием публики и происшествия на репетициях, например, встречу юного музыканта толпой восторженных поклонников, комплименты любителей музыки (письмо от 7 января 1770 года). В восхищении он делится впечатлениями от театра Миланской филармонической академии и от успешного концерта Вольфганга в его зале, который превзошел все ожидания отца и сына (письмо от 26 января 1770 года): «Как бы я хотел, чтобы ты увидела место, где проходила академия, то есть *Theatrino della Academia Philarmonica*. В своей жизни я ничего прекраснее не видал. <...> Это не театр, а зал, построенный как оперный театр с ложами; там, где должна стоять сцена, находится возвышение для оркестра, а за оркестром еще галерея для слушателей, построенная в виде лож. Толпы людей хлопают, шумят, выкрикивают одно *bravo* за другим — одним словом, я не в силах описать всеобщего восхищения и восторга, которые выказывали слушатели»[6].

Однако, несмотря на очевидный успех, в письмах Леопольда проскальзывает некоторое разочарование: доходов концерты не приносят, так

---

[4] *Wir sind, Gott Lob, gesund!* [ibid., *297*].

[5] *...wenn man seine Gesundheit nicht durch Unordnung und überflüssiges fressen und Sauffen etc: verderbt, auch sonst keinen inerlichen Natursfehler hat, so ist nichts zu besorgen* [ibid., *314*].

[6] *Ich wünschte daß du den Ort gesehen hättest, wo die accademia war: nämlich das so genannte Theatrino della Academia Philarmonica. Ich habe in meinem Leben von dieser Art nichts schöners gesehen... Es ist kein Theater, sondern ein wie die opernHauser gebauter Saal mit Logen; wo das Theater stehen soll, ist eine Erhehung für die Musik, und hinter der Musik abermahl eine, wie Logen, gebaute Gallerie für die Zuhörer. Die Menge der Menschen, – – das zuruffen, klatschen, Lermen, und Bravo über Bravo, – kurz, das allgemeine Zuruffen, und die Bewunderung so die Zuhörer zeigten kann ich dir nicht genug beschreiben* [ibid., *306*].

как редко бывают платными, а расходы на путешествие растут (письмо от 17 февраля 1770 года). Однако некоторых результатов Моцартам все же удается достичь — Вольфгангу заказывают оперу «Митридат, царь Понтийский», которая была поставлена в декабре того же года (письмо от 24 марта 1770 года из Болоньи).

Крайне интересны замечания Леопольда об известных исполнителях своего времени — в частности, о вздорном характере певицы, артистки придворного театра в Санкт-Петербурге Катарины Габриелли; о другой известной итальянской певице Лукреции Агуяри и о ее манере исполнения (в том же письме). Особую ценность имеют упоминания встреч с виднейшим итальянским композитором, теоретиком и педагогом Джованни Баттиста Мартини, известным как «падре Мартини». В письме из Болоньи от 27 марта 1770 года Леопольд, касаясь экзаменов, которые Вольфганг сдал блестяще, делает важное замечание: Моцарты посетили падре Мартини лишь дважды и оба раза Вольфганг писал фуги на заданные темы, то есть демонстрировал свои умения[7].

При всем напряжении концертной деятельности, бесконечной череде важных встреч, экзаменов и переездов, Леопольд старался развивать Вольфганга, знакомить его с достопримечательностями. Для этого отец еще дома продумывал «культурно-образовательную программу» (посещение театров, музеев) — об этом свидетельствует упоминание путеводителя Кайслера [8], о котором Леопольд пишет жене в письме от 7 и 11 января 1770 года. В Вероне, например, Моцарты осматривали Амфитеатр и Музей-лапидарий (письмо от 11 января 1770 года), а в Болонье специально зашли в Академию наук, чтобы полюбоваться статуей, созданной родственником Лоренца Хагенауэра (Иоганн Баптист Хагенауэр участвовал в конкурсе Академии Клементина в Болонье и выиграл первую премию; см. письмо от 27 марта 1770 года).

Как правило, Леопольд завершал письма распоряжениями и разного рода рекомендациями — беспокоился о покупке флюгеля, пересылке своего учебника «Скрипичная школа», продаже лошади и экипажа. Леопольд передавал друзьям и знакомым приветы, однако часто они сопровождались извинениями, связанными с невозможностью ответить на обширную корреспонденцию, так как путешествие отнимало много сил, а вся ответственность за его организацию лежала на плечах Леопольда: «Надеюсь, они понимают в полной мере, что у путешественника много дел, особенно если я один» (см. то же письмо)[8]. О себе Леопольд пишет крайне редко и буквально в нескольких словах — например, сообщает о том,

---

[7] Как правило, в литературе упоминается неопределенное количество посещений, из чего можно сделать вывод, что Вольфганг брал уроки и был учеником падре Мартини, например: «Они часто посещали его (падре Мартини. — *А. Б.*), и Вольфганг всякий раз получал задание написать фугу <...>» [1, *205*] (разрядка моя. — *А. Б.*).

[8] *Ich hofe sie werden überlegen und einsehen, was ein reisender zu thun hat, sonderheitl: da ich alleine bin* [9, I, *329*].

что приходится посещать карнавалы и заказывать себе для этого костюмы (письмо от 17 февраля 1770 года из Милана) или жалуется на утомительность путешествий (в письме от 11 января 1770 года): «<...> не могу никому писать, я измученный человек. Ничего, кроме одеться, раздеться; упаковаться, распаковаться <...>»[9].

Изредка отец характеризует сына (в том числе косвенно). Так, в письме от 7 января 1770 года Леопольд пересказывает замечание знакомого (Николауса Кристани) о внешнем виде Вольфганга — похожего на мать (!), а в письме от 11 января 1770 года Леопольд вскользь упоминает о внимательности сына и о том, что тот никогда не забывает о своих родственниках — матери и сестре. Представлен в этих письмах и сам Вольфганг Амадей — в небольших приписках (отсутствующих в полном собрании писем Моцарта на русском языке [3]), самая ранняя из которых, к письму от 14 декабря 1769 года, предшествует первому из собственных, отдельных писем Моцарта-сына. В приписках к письмам отца от 10 февраля 1770 года и от 17 февраля 1770 года из Милана Вольфганг предстает в своем традиционном шутливом стиле — обыгрывает поговорку, использует диалект и грубую лексику.

Отец ничуть не уступает сыну в чувстве юмора, но его шутки чуть более сдержанные — он называет корреспондента «бумагомарателем» (письмо от 11 января 1770 года), лошадь — “Его Высокородн. милостью” (письмо от 26 января 1770 года), в заключительной формуле вежливости письма от 27 марта 1770 года смешивает латынь и немецкий: *Kommabit aliquando Zeitus bequemmus schreibendi. nunc Kopfus meus semper vollus est multis gedankibus*[10], а письмо от 3 февраля 1770 года представляет собой огромное сложноподчиненное предложение (на одну страницу) с многочисленными придаточными дополнительными: «У меня пока ничего нового, кроме того, что мы, слава Богу, здоровы и наши руки, особенно Вольфганга, снова совершенно в порядке; что жена г-на дворецкого нам сделала мазь для рук по твоему рецепту; что вчера мы были на генеральной репетиции новой оперы “Цезарь в Египте”; что опера хороша <...>»[11].

Вариации подобной словестной игры мы с легкостью найдем позже в письмах Вольфганга Амадея, например, в письме к кузине от 13 ноября 1777 года повтор не синтаксических структур, а длинные ряды синонимов призваны также произвести комический эффект (сохраняется принцип повтора) — автор расстроен, что до сих пор обещанный портрет не выслан,

---

[9] *...ich kann niemand schreiben, ich bin ein geblagter Mann. nichts als anlegen und ausziehen; Einpacken und Auspacken...* [ibid., *304*].

[10] «Значитабит когдандо времямус удобномус писанди. теперус головас мояс ест семпер полнабус мультис мыслямбус». В данном примере [ibid., *329*] игра слов основана на нерегулярном чередовании латинских и немецких слов, причем немецкие слова Леопольд дает с окончаниями, имитирующими латинские.

[11] Ich habe nichts zu sagen, als daß wir, Gott Lob, gesund sind, daß unsere Hände, sonderlich des Wolfg: seinige völlig wieder gut sind; daß die Frau des H: Haushofmeisters uns den Handteig nach deiner vorschrift gut gemacht hat;daß wir gestern in der Hauptprobe der neuen *opera il Caesare in Egitto* waren; daß die *opera* recht gut ist <...> [ibid, *311*].

и начинает письмо: «Разрази небо тысяча чертей, хорватов тяжкий жребий, черти, ведьмы, колдуньи, крестоносцев батальон и без конца, проклятье, обрушь стихии все, воздух, вода, земля и огонь <...>»[12].

Любопытно, что в письмах Леопольда Моцарта можно найти особенные черты, которые позже станут стилеобразующими для писем Вольфганга Амадея. Так, у Леопольда, как и позже у Вольфганга, практически всегда сохраняется структура письма с ее формальными разделами (формулы обращения, дата, зачин, подробный рассказ о событиях, формулы прощания, подпись); манера детального пересказа событий, диалогов с известными музыкантами или высокопоставленными особами будет постоянно встречаться и в письмах сына.

Орфография в текстах Леопольда, имеет определенное своеобразие: например, встречаются многочисленные сокращения (*H:*, *H.* вместо *Herr*; *v* вместо *von*), в том числе сокращенное написание имени сына — изредка *Wolfgangl*.[13], чаще «*Wolfg:*». Наблюдаются различные варианты записи гласных и согласных: *i–y* (*zwei — zwey*); *C–K–Ch* (*Charwoche — Karwoche*). Вопреки правилам немецкой грамматики, заглавные буквы в написании имен существительных употребляются не всегда (что станет заметной особенностью писем Вольфганга). Некоторые топонимы и имена собственные пишутся у Леопольда со строчной буквы или в специфической орфографии, например: «<...> Mir ist sehr leid, daß ich dein erstes **s**chreiben nicht erhalten habe. Es muß vermuthlich auf dem Postamt in **Botzen** liegen. Ich werde mich erkundigen: dann von **Insprugg** wird es dahin gegangen seyn <...>» [9, I, *297*] (письмо от 7 января 1770 года). Знаки пунктуации используются не систематично, а для расстановки смысловых акцентов Леопольд часто прибегает к помощи заглавных букв, не предусмотренных правилами немецкого языка: «**H. v** Helmreich, dem mich empfehle, wird dir wohl die zwe**y** Theile des Kayslers noch **L**ehnen, damit du wenigst im Zimmer reisen kannst, wenn du gleich nicht be**y** uns bist. Ich würde die Briefe zu sehr beschweren und **T**heuer machen, wenn ich die Zeitungsblätter, die von dem Wolfg**:** in Mantua und anderen Orten schreiben, einschicken wollte» («Г-н ф Хельмрайх, которому передаю поклон, **О**должит тебе, конечно, два тома Кайслера, чтобы и ты могла путешествовать в своей комнате, раз уж не довелось тебе быть сейчас вместе с нами. Письма были бы слишком тяжелы и **Д**ороги, если бы я захотел переслать газеты, в которых пишут о Вольфг: в Мантуе и других городах») [ibid.] (письмо от 11 января 1770 года).

В письмах Леопольда — так же, как и у сына — встречаются заимствования из итальянского, французского и латыни, макароническая лексика, игра слов. Различные сокращения подписи у отца (см. выше)

---

[12] Перевод приводится по полному собранию писем В. А. Моцарта; см.: [3, *87*].

Poz Himmel Tausend sakristey, Croaten schwere noth, teüfel, hexen, truden, kreüz=Battalion und kein End, Poz Element, luft, wasser, erd und feüer... [9, II, *121–122*].

[13] От домашнего имени *Wolfgangerl*; аналогично сестру Вольфганга, Марию Анну, родители называют Наннерль — *Nannerl*.

получают развитие в шутливых подписях сына — таких, как перевертыш «Трацом» («Trazom», письмо от 31 января 1778 года) или анаграмма «Роматц» («Romatz», письмо от 7 августа 1778 года). В целом, шутки сына более разнообразны, свободны, но и в некотором смысле более грубы.

Письма Леопольда рисуют непривычный образ отца Моцарта — человека не только организованного, дипломатичного, целеустремленного, но и живого, веселого, любознательного и, главное, направляющего все свои усилия на достижение Вольфгангом успеха, полностью посвятившего свое существование сыну. К трудностям, с которыми Моцарты неизбежно сталкивались в путешествиях, Леопольд готовился заранее — продумывал маршрут, договаривался о жилье, организовывал концерты, создавая сыну максимально комфортные условия и ограждая его от ненужной суеты. Профессиональная неудача парижского путешествия (1777–1779) была отчасти обусловлена тем, что мать не была такой же деятельной персоной и не смогла взять на себя организацию поездки.

Значение писем отца Моцарта трудно переоценить. Благодаря записям Леопольда можно восстановить события практически каждого дня путешествия; тонкие замечания, характеристики, описания позволяют составить впечатления о музыкальной жизни и музыкальных вкусах окружения, о быте, привычках и повседневной жизни современников. Но, что особенно важно, при сравнении писем Леопольда и Вольфганга Амадея становится очевидно, что стилистически и структурно тексты очень близки, только младший из Моцартов больше шутит, повторяя и развивая лексические и синтаксические модели шуток отца, еще более подробно описывает детали путешествия, беседы, диалоги, еще более свободно обращается с нормами орфографии и пунктуации. Этот яркий, оригинальный эпистолярный стиль Вольфганг мог создать только благодаря многолетнему живому примеру явно незаурядной личности, каковой, по всей видимости, и был его отец.

Леопольд Моцарт

ДЕВЯТЬ ПИСЕМ ЖЕНЕ (1769–1770) ИЗ ПЕРВОГО ПУТЕШЕСТВИЯ В ИТАЛИЮ[14]

1[15].

[Виргль, 14 декабря 1769]
Среда[16], вечер, 8 часов

Виргль[17]

В час мы прибыли в Калтерль[18] и пообедали в невыносимом зловонии тушеной говядиной; запивали несколькими кружками хорошего пива, потому что вино было отвратительным.

Приехали в Лофер[19] после семи. Как только я распорядился насчет еды, отправились к г-ну попечителю, который был недоволен, что мы не пришли к нему сразу. Поскольку блюда в трактире мы уже заказали, велели их принести, там и отужинали, беседовали до 10 часов, нам дали прекрасную комнату и хорошие кровати, утром пил какалот[20], а Вольфг.[21] съел хороший суп. Мы поехали в Санкт-Иоганн до обеда, а вечером прибыли в Виргль, где я велел пригласить к себе викария, г-на хартмана Кельхамера фон Кимзее. Он пришел тотчас. Передает поклоны. Теперь уже 10 часов, мы должны

---

[14] В представленных переводах девяти писем Леопольда Моцарта из первого путешествия в Италию (1769–1770) по возможности переданы особенности авторской орфографии и пунктуации. Курсив в переводе означает подчеркивание в оригинальном тексте; расположение текста, сокращения и пунктуация оригинала также по возможности сохранены. Комментарии принадлежат автору перевода, которая опиралась на материалы и подробные комментарии полного собрания писем Вольфганга Амадея Моцарта (*Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe: in 8 Bde. Kassel, Basel; München: Bärenreiter; Deutscher Taschenbuch, 2005. 4492 S.). В целом публикация придерживается принципов, принятых в русском издании полного собрания писем В. А. Моцарта; см.: [3].

[15] См. цвет. ил.

[16] Правильно — Четверг. Леопольд и Вольфганг отправились в путешествие из Зальцбурга во вторник 12 декабря 1769 года.

[17] «Wirgl», «wirgel»: Wörgl — Вёргль, город в Австрии, 64 км восточнее Инсбрука. Здесь и далее в переводе по возможности была передана оригинальная орфография топонимов, при написании которых Моцарты не придерживались каких-либо строгих правил.

[18] «Kalterl»: Kaitl — Кайтль, небольшой поселок с гостиницей по старой Тирольской дороге от Райхенхаля в сторону Шнайцльройта.

[19] Коммуна в 42 км от Зальцбурга.

[20] Так в семье шутливо называли шоколад, от ит. cioccolata — шоколадный напиток, шоколад.

[21] В письмах Леопольд обычно сокращает имя Вольфганга до Wolfg:.

спать, ведь вставать завтра в 5 утра. почти всю дорогу, которую я так плохо описываю, проспал, потому что знал, что у нас отличный кучер[22]. В этих краях, в особенности от Лофера до Санкт-Иоганна, на удивление много снега. Будьте же все здоровы! Из Инспругга[23] напишу без промедления.

[Приписка Моцарта к матери и сестре:]

Любимейшая матушка.

Сердце мое переполнено восторгом от настоящего удовольствия, потому что в путешествии так весело, в карете тепло и кучер наш сметливый малый, если дорога ему позволяет, мчится во весь опор. папа уже рассказал о нашем путешествии, я же пишу только для того, чтобы показать мама, что свои обязанности не забываю и остаюсь, испытывая глубочайшее уважение, ее верным сыном

Вольфганг Моцарт

2.

Верона[24] 7 января *1770*

Мне очень жаль, что я не получил твоего первого письма. Оно, наверное, на почте в Больцано. Надо будет справиться, вероятно, из Инспругга его отправили туда. *Слава Богу, мы здоровы!* с этого и начну. было бы хорошо, если ты напишешь, сколько получила от меня писем, потому что я написал Тебе одно из *Виргля*, одно передал через *кучера*, потом еще одно из *Инспругга* через почту и одно *из Больцано*. Так, сначала напишу, чтобы ты передала г-ну Ранфтлю[25] мой поклон и что у г-на Штокхамера нас принимали с большим почтением и мы с удовольствием угощались, там же встретили г-на Штиклера, моего давнего знакомого. Г-ну кершбаумеру передай, кроме поклона, что г-н Семельрок принял нас со всей вежливостью и дал рекомендательное письмо в болонью на будущее. В Больцано были мы только полтора дня. Не успели прибыть в Ровередо[26], как тут же к нам пришел тот самый Кристани, который в комедии |: сын Катона :| в Коллегио Рупертино играл роль жены, и передал нам приглашение на обед от своего брата. и кто же его брат? - - тот самый Николаус Кристани, который был у гофмейстера Пажеского корпуса г-на консисторского советника Кристани в Зальцб: и учился у меня играть на скрипке, а теперь он там, в Ровередо, и во всей округе важная персона — правитель округа от имени ее Велич. королевы[27]. ты, конечно, вспомнишь его, он жил у г-на гофмейстера. Как только мы пришли к нему, он сказал, что Вольфг: похож

[22] Моцарты отправились в путешествие не в собственном конном экипаже, который остался в Зальцбурге, а в арендованном. В этом путешествии у них не было своего кучера.

[23] «Insprugg» — Инсбрук.

[24] Прибыли в среду 27 декабря 1769 года.

[25] Матиас Ранфтль (Ranftl) — зажиточный торговец в Зальцбурге.

[26] Правильно Роверето.

[27] Марии Терезии.

на тебя и что он очень хорошо тебя помнит. Кого же мы там встретили? - - сеньора: Графа Седьмого Лодрона, консисторск: советника Кристани, известного тебе Пилати, Вести и т. д., первые 2 благополучно прибыли из Виллы графа Лодрона: из Инспругга в Ровередо пришло сообщение, что мы туда приедем. ты легко представишь, с каким же удовольствием мы провели время вместе, после того, как не виделись 19, 20 или больше лет, и каким радостным было застолье! Во время обеда пришел камердинер г-на фон Косми и Пригласил нас на ужин. это был тоже очень приятный вечер! к тому же г-н фон Косми, вдовец, [был] помолвлен с одной достойной фрл: и женился через несколько дней после нашего отъезда. Там я встретил его Пожилую г-жу мать и 3 сестер. если бы мы дольше оставались в Ровередо, то жили бы у него; если доведется заехать туда, то остановимся там. г-н барон Пиццини и т: г-н граф Лодрон, к которым мы были рекомендованы Его Высокопревосх. гофмаршалом[28], приняли нас с самой изысканной светской вежливостью. знать устроила концерт в доме г-на барона Тодески[29]. и кто же этот 6: Тодески? - - тот самый г-н, который однажды в Вене направил к нам г-на Джовани послушать игру Вольфга. может, ты его припомнишь. Нет необходимости описывать, какие почести заслужил Вольфг:. На следующий день после обеда мы направились осматривать орган главной церкви; и хотя только 6–8 влиятельных персон знали о нашем приходе, в церкви собралось все Ровередо, и перед нами должны были идти настоящие силачи, чтобы проложить дорогу на хоры, откуда еще с четверть часа мы добирались до органа, потому что каждый хотел поздороваться. мы пробыли в Ровередо 4 дня. Местечко это небольшое, раньше было совсем ужасным, но благодаря усердию жителей оно становилось все лучше, в основном из-за виноделия и торговли шелком. Теперь здесь много богатых домов и люди очень доброжелательны к приезжим.

В Вероне только спустя неделю знать смогла собраться на концерт или академию, куда мы были приглашены, потому что ежедневно давали оперу. Кавалеры, к которым у нас были рекомендации, — это маркиз Карлотти[30]. граф Карло Эмилий[31]. Маркиз Сполверини[32]. Маркиз Дионисио С: Фермо. Сеньор граф Джусти дель Джардино. Синьор граф Аллегри[33]. К г-ну маркизу Карлотти мы все дни были приглашены на обед, как и к г-ну Локателли[34]. Два раза обедали у г-на маркиза Карлотти. потом у г-на графа Карло Эмилий. 2 раза у г-на графа Джусти, у которого прекрасный сад и галерея.

---

[28] Зальцбургский обер-гофмаршал Николаус Себастиан граф Лодрон (1719–1792).

[29] Барон Джованни Баттиста Тодески (Todeschi, 1730–1799) — бургомистр Роверето.

[30] Маркиз Алессандро Карлотти (Carlotti, 1740–1828) — рыцарь Мальтийского ордена.

[31] Граф Джованни Карло Эмилей (Giovanni Carlo Emilei, 1705–1772).

[32] Маркиз Джорджио Сполверини (Spolverini) — старший сын маркиза Джованни Джироламо Сполверини Даль Верме (1716–1780).

[33] Граф Джованни Баттиста Аллегри (Allegri, 1740–1815).

[34] Микеланжело Локателли (род. ок. 1715) — предприниматель.

в путеводителе Кайслера[35] ты, наверное, об этом найдешь. вчера обедали у г-на Локателли, а сегодня случилась полная путаница, о которой я должен тебе рассказать обстоятельно. мы были приглашены к некоему достойному человеку г-ну Рагаццони[36]. главный сборщик податей в Венеции сеньор Луджатти[37] просил кавалеров найти меня, чтобы я дал разрешение написать с Вольфг: портрет; вчера утром его писали, а сегодня после церкви ему надо было второй раз позировать, там же пообедали. Сеньор Луджатти лично обратился к г-ну Рагаццони и просил, чтобы нас оставили у него; тот, хотя и с большой неохотой, согласился, потому что Луджатти очень влиятельное лицо в Венеции. стало быть, сегодня утром после церкви нам пришлось прийти к г-ну Луджатти, чтобы до обеда еще раз позировать художнику. Но пришел еще более сильный, могущественный человек, а именно Епископ Вероны из рода Юстиниани, который хотел не только видеть нас у себя, но через г-на Локателли пригласить на обед после церкви. коль скоро он услышал, что пишут портрет Вольфг: и мы собираемся уезжать, то оставил все как есть, чтобы мы пошли к г-ну Луджатти на обед, но все же до часу были у него. стало быть, портрет Вольфг: продолжали писать и только в 3 часа мы пошли на обед. После застолья поехали в церковь Св. Фомы[38], чтобы поиграть на 2 органах этой церкви; и хотя замысел этот возник во время трапезы и о нем знали лишь по запискам Маркизу Карлотти и графу Педемонте, тем не менее к нашему приезду у той церкви собралась такая толпа, что мы с большим трудом нашли место, чтобы выйти из экипажа. Образовалась немыслимая давка, нам пришлось направиться через монастырь, куда в один момент сбежалось столько народа, что мы бы и не прошли, если бы не отцы, которые уже ждали у ворот монастыря и окружили нас. мы протиснулись, но шум поднялся еще больше, потому что каждый хотел увидеть маленького органиста. Когда мы оказались в экипаже, я попросил отвезти нас домой; закрыл комнату на замок и начал писать это письмо: пришлось ото всех освободиться силой, иначе бы нам не дали написать письмо. Завтра едем с г-ном Локателли осматривать амфитеатр и другие примечательности города, потом обедаем у него, затем поедем с прощальными визитами, послезавтра упакуем вещи, а в среду вечером, с Божьей помощью, отправимся в Мантую, и хотя она недалеко, из-за грязной дороги выйдет небольшое зимнее путешествие на целый день. *Пришли ли письма от г-на Лоттера о получении денег? - - г-н Брайткопф из Лейпцига не написал, что получил 100 книг? - - Отправлены ли книги в Вену, г-н Греффер сообщил о получении?* - - о таких вещах пиши мне в нескольких словах. — была ли и в Зальцб: прекрасная погода на рождественские праздники и тепло? - - Теперь вот уже 8 дней у нас почти совсем сильные морозы. и представь; везде, где мы

[35] См.: [8].

[36] Франческо Мария Регаццони (Regazzoni, ок. 1713–1779) — богатый предприниматель.

[37] Пьетро Луджиати (Lugiati, 1724–1788).

[38] St. Tomaso.

обедали, в столовых не было ни камина, ни печки. Руки становятся отвратительно темно-красно-синего цвета. Лучше бы я питался в каком-нибудь трактире. Но подробнее об этом в другой раз — это, видимо, наш крест. напиши мне сразу, *как сделать мазь для рук*, может быть, она понадобится нам. Пока же собери *12 «Скрипичных школ»* и отошли в книжную лавку *Йозефа Вольфа* в Инспругг. тому самому, который пишет, что занимается торговлей, лавка называется, если не ошибаюсь, Фелисиус или Фелисианус Фишер. В издательстве Майера можешь уточнить. Только вложи маленькое письмецо. напиши примерно так: *С этим письмом вы получите 12 экз. «Скрипичной школы», которые мой муж, находясь в Вероне, поручил мне отослать вам. Вы сможете, как договаривались, сохранить комиссию, а каждый том продавать за 2 ф 15 крейц. тирольск. монеты, и передавать вознаграждение моему мужу в тех же деньгах по 1 ф 45 крейц.: эта сумма оговаривается в газете и компенсирует моему мужу издержки.* Ну вот, бумага заканчивается. Будь же здорова. Твой старый Мцт.

3.

Мантуя, 11 января
1770.

Мы прибыли сюда вчера вечером и спустя час, то есть в 6 часов, отправились в оперу[39]. Слава Богу, мы здоровы; Вольфгангерль выглядит так, будто участвовал в военной кампании: то есть от сквозняков и пламени в каминах лицо у него красновато-коричневое, особенно у носа и рта. Примерно, как у его велич. Императора[40]. Моя внешность пострадала не так сильно, иначе я бы пришел в отчаяние. отсюда не могу написать тебе пока ничего нового: сегодня были у т: г-на князя ф Таксиса[41], но дома его не оказалось, а милостивой госпоже настолько неотложно понадобилось писать письмо, что она даже не смогла поговорить с нами, своими соотечественниками.

Но мы видели на первом этаже дома несколько грязных кухарок, которые весело прыгали вокруг, как только увидели земляков. Мне кажется, им не очень-то нравится в Италии. Завтра к обеду мы приглашены к тит: г-ну Франческо Еугенио графу д'Арко; потом напишу больше. А пока мне надобно тебе сообщить кое-что о Вероне. Мы видели Амфитеатр и Музей-лапидарий. В путеводителе Кайслера ты прочтешь об этом, но я привезу еще книгу о древностях Вероны. Г-н ф Хельмрайх, которому передаю поклон, конечно, Одолжит тебе два тома Кайслера, чтобы и ты могла путешествовать в своей комнате, раз уж не довелось тебе быть сейчас вместе с нами. Письма были бы слишком тяжелы и Дороги, если бы я захотел переслать газеты, в которых пишут о Вольфг: в Мантуе и других городах. К этому письму прилагаю газету[42], там 2 ошибки: меня назвали *действ:*

---

[39] Опера Иоганна Адольфа Хассе «Деметрио».

[40] Иосиф II.

[41] Князь Михаэль II фон Турн-и-Таксис (Thurn und Taxis, 1722–1789).

[42] Gazetta di Mantova от 12.01.1770 с сообщением из Вероны от 09.01.1770.

капельмейстером[43], и в *возрасте 13*, а не 14 лет. Но ты ведь знаешь, как это случается — газетный бумагомаратель пишет все, что только в голову взбредет. Я мог бы послать тебе другое; поэты в Вероне устроили состязание в честь Вольфг:. к письму прилагаю копию сонета[44] о Вольфг:, сочиненного сегодня экспромтом одним образованным любителем музыки и самим капельмейстером Даниэлем Барба. Лучшие стихи были спеты ex tempore[45] и т. д.

16-го в зале Accademia Filarmonica дают обычный еженедельный Concert, куда мы приглашены: потом сразу едем в Милан, если будет холодно и дорога замерзнет, то через Кремону[46]; если будет тепло, и потому дорога будет плохой, то через Брешиа. Здесь все спокойно[47], никаких происшествий, как в Германии. Клянусь честью, у меня совершенно нет времени писать. нам пришлось сегодня из-за этого пропустить оперу. Как только приедем в Милан, напишу тебе снова: и ты пиши в Милан. Можешь внизу приписать: per ricapito del Sgr: Troger Secretario di S: Exllza il Sgr: Comte Carlo de Firmian. Ну что ж, пора ложиться. Будь здорова и пусть будет здорова Нанерль.

Целуем вас 1000 раз, мы пьем за ваше здоровье каждый день, Вольфг. никогда не забывает. Будь же здорова, твой старый Мцт

Всем нашим добрым друзьям и подругам всего самого мыслимого.

не могу никому писать, я измученный человек.

ничего, кроме одеться, раздеться; Упаковаться, Распаковаться, и к тому же ни одной теплой комнаты, замерзаем как собаки, все, чего касаюсь, — лед. И если бы ты могла только видеть эти двери в комнаты и замки! настоящие тюрьмы - ! Запечатанное письмо к г-ну Фридеричи в Геру отдай на почту, чтобы оно ушло справно и без промедлений. Это заказ флюгеля.

4.

Милан, 26 января *1770*

Письмо твое от 12-го благополучно доставили от г-на Трогера. 23-го после полудня мы прибыли в Милан, а 24-го пришло твое послание и одновременно первое, которое по моей просьбе г-н Антон фон Гуммер[48] велел искать на почте в Больцано и потом переслал мне. Ты жалуешься, что 3 недели не получаешь от меня писем, которые я написал тебе из Вероны и Мантуи. первое из *Вероны* ты должна уже получить, *7-го января* я отдал его на почту там. 2-е еще не могло быть в Зальцб:, потому что я отдал его на почту *в Мантуе* только *15-го*. 10-го после полудня мы выехали из Вероны

[43] Вместо вице-капельмейстера, которым Леопольд оставался всю жизнь.

[44] Скорее всего, имеется в виду двустишие “Si rapuit sylvas...” Антонио Мария Мескини.

[45] Без подготовки (лат.).

[46] Моцарты выбрали именно этот маршрут.

[47] Леопольд имеет в виду, вероятно, безопасность на дорогах.

[48] Один из членов семьи Гуммер, которая принадлежала к финансовой аристократии Больцано.

и вечером прибыли в Мантую, об этом, наверное, я тебе уже писал. Как бы я хотел, чтобы ты увидела место, где проходила академия: то есть *Theatrino della Academia Philarmonica*. В своей жизни я ничего прекраснее не видал; ты, надеюсь, *бережно хранишь все письма*, тогда я буду описывать подобные события. Это не театр, а зал, построенный как оперный театр с ложами; там, где должна стоять сцена, находится возвышение для оркестра, а за оркестром еще галерея для слушателей, построенная в виде лож. Толпы людей, - - хлопают, Шумят, выкрикивают одно Bravo за другим, — одним словом, я не в силах описать всеобщего восхищения и восторга, которые выказывали слушатели.

Не сомневаюсь, что в Зальцб: уже пришли некоторые мои послания из Ровередо, и из Вероны и Мантуи тоже. Передай помимо моих нижайших поклонов Их Сият. графу и графине ф Арко, что в доме гр. Эудженио Арко в Мантуе мы были осыпаны всеми милостями и любезностями. Но зато нам не посчастливилось попасть на аудиенцию г-на князя фон Таксиса. он должен был написать рекомендательные письма, об этом, кстати, я сообщал тебе из Мантуи. На следующий день после обеда мы вышли. Они, даже оба, направлялись в церковь: и мы пошли в церковь; а после того, как они поехали домой, мы следили за ними на расстоянии примерно 50 шагов, дошли до их дома, возница развернулся. И когда в этот момент мы хотели представиться, нам сказали: у князя сейчас важные дела - - и он не может с нами говорить, нам лучше прийти в другой раз. Лицо, дрожащий голос слуги и его сбивчивая речь показали мне сразу, что у г-на князя нет никакого желания видеть нас. убереги меня Господь, чтобы я кому-то мешал в делах: особенно если еще приходится из-за этого далеко бежать или платить за коляску. К счастью, от того, что мы не встретились |: да и в опере мы видели друг друга издалека :|, мы ничего не потеряли, зато я сберег денег на дорогу и избавил Его Сият. г-на князя от появившегося, наверное, страха быть обязанным оказывать нам некоторые небольшие услуги и взаимно выражать, таким образом, уважение Зальцб. двору, принимая от Зальцб. знати знаки внимания. Я пишу тебе, чтобы ты знала об этом, а не потому что мне жаль, ибо мне не хотелось, чтобы кто-то в Зальцб. подумал, что из-за меня не состоялась аудиенция у князя.

К письму прилагаю стихи одной дамы, синьоры Сарторетти, у которой мы были в гостях в Мантуе. На следующий день пришел слуга и принес завернутый в прекрасную шаль букет цветов невероятной красоты, у которого под красной лентой в центре была подвешена медаль за 4 дуката; а наверху были прикреплены стихи, копию которых прикладываю к этому письму.

Могу тебя заверить, что в каждом городе мы встречаем милейших людей, и везде находим на редкость любезных, которые остаются с нами до самого нашего отъезда, и употребляют все свои силы на то, чтобы наше пребывание было приятным. Стало быть, это, напр., молодой граф из рода Шпауров в *Инспругге*. Барон Пиццини, граф Лодрон, Кристани, Косми и т. д. в *Ровередо*. Граф Карло Эмилий, маркиз Карлотти, граф Джусти, весь

род Луджатти, и в особен: г-н Локателли *в Вероне*. Затем в *Мантуе* граф из рода Арко, и, особен:, известный тебе синьор Беттинелли[49], который вместе со своим братом и его женой были полностью в нашем распоряжении. Эта госпожа заботилась о нашем Вольфгангл. как настоящая мать и мы простились с ней со слезами на глазах. к письму прилагаю газету из Мантуи, которую мы получили только здесь, в Милане. Ты найдешь там напечатанную программу произведений, которые исполнялись на академии. знаешь, эта академия в Мантуе и академия в Вероне были платными, но обычно вход на такие концерты свободный. В Вероне пришла только знать, потому что концерт был оплачен ею: но в Мантуе была знать, военные и уважаемые горожане; ибо концерт был поддержан из пожертвований Ее Велич. Королевы[50]. Из всего этого, конечно, становится понятно, что в Италии мы богатыми не станем, и ты увидишь это, стоит только подсчитать дорожные расходы. Я всегда это делал: и можешь быть уверена, что хотя нас всего 2 человека, дорожные расходы велики: мы уже потратили *70 дукатов*. Прошло вот уже 6 недель, как мы покинули Зальцб. |: на сегодня, когда я пишу это :| и если Жить почти *à pasto*[51], часто, даже в основном, обедая в гостях, то ужины, комнаты, дрова и проч: все равно столь дороги, что обходятся не менее 6 дукатов в каждой из гостиниц, в которых мы останавливаемся от 9 до 11 дней. Благодарю Господа, что я оставил вас дома. Во-первых, вы бы не смогли вынести этого холода. во-вторых, это стоило бы немыслимых денег и мы не могли бы свободно выбрать жилье, в котором хотели бы остановиться: в Милане мы *живем сейчас в августинском монастыре Св. Марка*; но не чувствуем себя здесь как дома, нет! однако можем жить весьма удобно, спокойно и недалеко от г-на Его Сият. Графа Фирмиана. У нас 3 больших гостевых комнаты. в первой мы зажигаем камин, обедаем и даем аудиенции: во второй сплю я и стоит кофр; в третьей спит Вольфг: и стоит другой мелкий багаж и т. д.

Каждый из нас спит на 4 хороших матрацах и каждую ночь нам греют кровати; так что Вольфг: с удовольствием ложится спать. у нас в услужении всегда отец Альфонсо и нам здесь поистине хорошо. как долго мы еще пробудем здесь, не могу Тебе сказать. У Его Светл. г-на графа катар, он не здоров, но очень хотел дать академию в своем доме и пригласить герцога Моденского, стало быть, я не мог передать другие письма, потому что сначала должна пройти эта академия. Она, кажется, будет в следующий вторник или среду, когда Его Светл. станет лучше. Я писал тебе, что от холода и пламени в каминах у Вольфг: были Красные руки и лицо. теперь уже все прошло. Мадам Сарторелли в Мантуе дала ему мазь, чтобы смазывать по вечерам руки, и через 3 дня стало лучше: сейчас он выглядит как раньше. *Но, слава Богу, мы всегда были здоровы*, смена климата вызвала у Вольфг: только

[49] Гаэтано Беттинелли (Bettinelli, 1729–1794) — математик.

[50] Марии Терезии.

[51] à pasto (ит.) — не тратясь на питание, букв., «помимо еды».

насморк, который уже давно прошел. Вряд ли мы увидим г-на Майсснера[52] на концерте во Флоренции, это не только из-за того, что наше пребывание здесь немного задерживается, но и из-за того, что из Турина довольно далеко до Флоренции. В Парме и в Болонье мы тоже остановимся ненадолго, то есть во Флоренцию мы приедем, вероятно, в начале поста[53].

Что касается лошади, можешь продать ее за сколько хочешь или разыграть, или вообще подарить, я хочу, чтобы Его Высокородн. милость ушла из конюшни. Старое седло и т. д. в конюшне, *придворный конюх* должен знать об этом.

Если лошадь можно продать с новым седлом и оголовьем, то, наверное, дадут больше. Можно продать и *мой экипаж*. Он не становится лучше: а в большое путешествие мы уже никогда не поедем. продай его как можно дороже, свое он отслужил. Ременное устройство еще хорошее. этот экипаж стоил мне всего *23 дуката*. Поговори с людьми, которые понимают в этом деле. меня все устраивает: но за экипаж предложат больше, если его отмыть. Все письма, которые будешь писать, *адресуй на имя г-на Трогера*, как ты, собственно, и сделала.

Мои поклоны всем нашим друзьям и подругам дома и не дома.

твой старый добропорядочный Л Мцт

Целуем Вас обеих 1000 раз.

5.

Милан 3 фев: 1770.

Я было возомнил себе, что ты получаешь мои письма одно за другим. И Надеюсь, что теперь-то письмо *из Мантуи* и одно *из Милана* в твои руки попало, а это письмо уже восьмое. У меня пока ничего нового, кроме того, что мы, слава Богу, здоровы и наши руки, особенно Вольфг:, снова совершенно в порядке; что жена г-на дворецкого нам сделала мазь для рук по твоему рецепту; что вчера мы были на генеральной репетиции новой оперы *il Caesare in Egitto*[54]; что опера хороша, и мы видели Maestro Piccini и говорили с ним, как и с Madme: Piccinelli; что две недели здесь прекраснейшая погода; что Вольфг: все дни радуется своей хорошо подогретой кровати; что написать тебе он ничего не может, потому что сочиняет 2 латинских мотета[55] для 2 молодых кастратов, один 15-ти, другой 16-ти лет, которые его просили и которым он не мог отказать, потому что они его

---

[52] Йозеф Николаус Майснер (Meissner, Meißner, ум. 1795) — с 1747 года придворный певец (бас) в Зальцбурге, пользовался большой популярностью в Европе. На гастролях несколько раз встречался с Моцартами — в октябре 1766 года в Донауэшингене, в апреле 1770 года в Риме.

[53] Во Флоренцию Моцарты прибыли 30 марта 1770 года и оставались там до 6 апреля 1770 года.

[54] Опера Никколо Пиччинни «Цезарь в Египте» (1770).

[55] Вероятно, речь идет о речитативе и арии «Ergo interest» — «Quaere superna» KV143(73a), другой мотет был либо незакончен, либо утерян (KV[6]: Anm. zu KV 143/73a).

приятели и хорошо поют; что для меня одно расстройство видеть и слышать таких парней, понимая, что я не могу взять их с собой в Зальцбург; что боюсь, что мы останемся в Милане дольше, чем думал; что Его Светл. граф Фирмиан от своего катара полностью излечился; что на днях я снова нашел в газетах кое-что о том, как народ нас в Больцано поджидал, а кое-что и о способностях Д:[56] г-на гр: фон Арко можно найти в заметке газеты *Мантуя*, которую тебе вместе с моим нижайш. поклоном следует показать г-ну Его Светл. гр. Фон Арко, что Вольфг. благодарит за поздравление[57]; что тебе придется запастись терпением на несколько почтовых дней, чтобы дождаться ответа графа из Вены и из Брайткопфа в Лейпциге; что вместе с Вольг. я целую тебя и Нанерль, и что остаюсь всегда твой

добропорядочный муж
Моцарт

Кланяйся от меня всем по списку и всему Зальцб. по заслугам.
Начищены ли 2 флейты? - -
усердно ли играет Нанерль на флюгеле? - -
Вы привели в порядок кольцо, к которому в клейме приклеился воск?

6.

Милан 10 фев: 1770.

Надеюсь, ты получила мои письма от 27 января и 3 фев:, и письмо из Мантуи. боюсь, что до конца масленицы мы останемся здесь точно. Его Светл: графу Фирмиану теперь лучше, и мы удостоились милости в среду 7-го впервые у него отобедать. После застолья Его Светл: преподнес в дар Вольфг: 9 томов произведений Метастазио[58]. Это самое красивое издание, то есть туринское, в прекрасном переплете. тебе не трудно будет представить, что и для меня, и для Вольфг: это чрезвычайно приятный презент. Его Светл: потрясло искусство Вольфг:, он отличает нас особой милостью и осыпает нас благодеяниями; займет много времени мой подробный рассказ о том, что Вольфг: в присутствии Маэстро Самартино[59] и многих знающих людей прошел испытание на определение научных знаний и все были в изумлении. ты ведь знаешь, как бывает в подобных случаях, насмотрелась на это. Слава Богу, мы здоровы.

Огорчает меня только то, что я не знаю, поедем ли мы еще в Турин. ведь если мы хотим быть в Риме на Страстной неделе, тогда от поездки в Турин придется отказаться, потому что по дороге в Рим мы остановимся в Парме, Болонье и Флоренции, и боюсь, что до первой недели поста мы не сможем выехать. Очень хорошо, что у нас здесь надежное, удобное и приятное

[56] Возможно, дочери.

[57] Поздравление на день рождения 27 января.

[58] Возможно, переиздание шести томов произведений Пьетро Метастазио, которые вышли в свет в 1737 году в Риме.

[59] Джованни Баттиста Саммартини (Sammartini, 1700/01 — 1775) — композитор, органист, капельмейстер; учитель К. В. Глюка.

жилье. Долгое время здесь была прекрасная погода, но 6-го подул сильный ветел, который 7-го ночью стал сильнее и принес с собой такой снег, что 8-го утром все было покрыто сугробами. Но снег растаял, так что улицы теперь отвратительно грязные и невозможно пройти.

Между тем, у нас здесь была возможность послушать духовную музыку; вчера, например, мы присутствовали на панихиде, то есть слушали Реквием по старому маркизу Литта, скончавшемуся во время масленицы к несчастью всей своей большой семьи, которая искренне желала, чтобы он прожил хотя бы до поста. *Dies irae* этого Реквиема длилось примерно три четверти часа, в 2 часа дня все закончилось: так что мы обедали в половине 3. не подумай, что я буду описывать тебе местные богослужения; я не сделал бы этого, даже если бы захотел тебя позлить: самое важное заключалось в музыке, и в украшении церкви, остальное — омерзительная распущенность.

Только что я вернулся с вечерни, длившейся более 2 часов, и у меня было время лишь на то, чтобы забрать это письмо из дома и дописать у г-на привратника графск: дома Фирмианов, я хотел сначала уточнить, нет ли там корреспонденции от тебя: но ничего не нашел. ты очень ленива; мы здесь уже долго и это третье письмо из Милана, а ответа никакого нет. Мне ничего не остается, как не писать тоже целую неделю. Вольфг: так радуется каждому почтовому дню, в надежде увидеть от тебя письмо, но ничего не приходит. addio. твой старый

Мцт

Всем нашим добрым друзьям и подругам согласно их положению передавай мои, то есть от нас обоих, поклоны.

[Приписка Вольфганга Амадея Моцарта:]

Вспомнишь свинью — она и появится[60], благодаря Господу, нахожусь в добром здравии и жду не дождусь письма с ответом, целую руки мама, а моей сестре посылаю длиннющий поцелуй, и остаюсь... кто же остается? остаюсь ваш паяц, Вольфганг в Германии, Амадео в италии Де Моцартини.

[Приписка Леопольда Моцарта:]

Целую тебя и Нанерль: но только один раз, потому что вы не пишете. Г-н Трогер передает тебе поклоны: передай девице Трогер, кроме поклона от меня, еще огромную благодарность ее г-ну брату за то, что он нашел нам такое прекрасное жилье, где у нас есть все и даже собственный слуга-монах.

7.

Милан 17: февр. *1770*.

Сегодня письмо твое от 9-го фев. исправно получил. Надеюсь, что кашель у тебя и Нанерль прошел. Слава Богу, мы оба здоровы. Конечно, я понимаю, что зима в Италии не настолько опасна, как лето: единственно, мы

[60] Моцарт обыгрывает баварско-австрийскую поговорку *Wenn man die Sonne nennt, sendet sie ihre Strahlen*; дословный перевод: «Если вспоминают о солнце, оно греет своими лучами».

надеемся, что Господь сохранит нас; и если не портить свое здоровье беспорядком, не жрать слишком много и не Напиваться допьяна и т. д., и если нет каких-либо хронических болезней, то и беспокоиться нечего. Мы здесь в руках Господних. Едой и напитками Вольг: себя не загубит, потому что проявляет умеренность; и я могу тебя заверить, что еще никогда не видел его настолько внимательным к своему здоровью, как в этой стране. все, что ему кажется не очень хорошим, он не берет, а в некоторые дни ест совсем мало; и остается при этом упитанным и здоровым, и целый день пребывает в Веселом и бодром настроении. Пишу тебе эти строки в графск: доме Фирмианов у привратника г-на Дона Фернандо, нашего настоящего доброго друга, и как раз сейчас пришел портной с пальто и Baiotten[61], которые пришлось заказать. я смотрел на себя в зеркало, когда мы мерили их, и думал: *вот теперь и я в свои-то годы должен заниматься глупостями.* на Вольфг: все смотрится бесподобно и теперь мы вынуждены на такое безумство увеличивать расходы, одно утешение, что потом это можно использовать самым разным образом и, как минимум, для подкладки.

Завтра Его Светл. герцог и принцесса Модены |: будущая невеста эрцгерц. Фердинанда :| приезжают к Его Сият. Графу Фирмиану слушать Вольф; вечером мы едем в масках в оперу на гала, после оперы будет бал и потом мы вернемся домой с привратником и его женой. В эту пятницу[62] для всех дают *академию*: мы хотим увидеть, как это происходит. Ничего не могу написать тебе о наших обстоятельствах, пока либо не уедем отсюда, либо не закончим нашу поездку вообще. Многое в Италии не получится: хорошо одно, что здесь больше вкуса и понимания, и что итальянцы признают Вольфг; приходится в основном довольствоваться восхищением и криками «браво», причем я должен Тебе сказать, что нас принимают повсюду с немыслимой учтивостью и при всех удобных случаях у высшей аристократии.

Ну а теперь мне необходимо ответить на твои вопросы. Г-н *Мартин Кноллер*[63] здесь, в Милане. Если г-н Дайбль хочет написать, дай ему вот этот адрес: *in Casa di S: Ex: di C: di Firmian:*

Письмо г-на надворного советника фон Мёлька я получил: только должен просить всех этих господ, которые мне написали, простить меня. Невозможно всем ответить, потому что ты знаешь, как бывает в путешествии, но, тем не менее: остаюсь им верным слугой и все такое.

2-х маленьких подзорных труб достаточно, а самую длинную — мы отдали. Кто же перевел эту газету из Мантуи? - -

Вольфг. было позволено с благогов. поцеловать руки Ее Сият. графини ф Арко, и поблагодарить ее за искусный поцелуй, который был ему много приятнее, чем множество поцелуев молоденьких особ.

---

[61] Bajuta — капюшон, ниспадающий до плеч. В соответствии с обычаем, Моцарты должны были заказать себе плащи с капюшонами для карнавала.

[62] 23 февраля 1770 года.

[63] Мартин Кноллер (Knoller, 1725–1804) — придворный художник в Милане.

Мои покл: всему Зальцб: - - остаюсь твой старый
Моцарт
мы целуем Тебя и Наннерль

[Приписка Моцарта сестре:]

А вот и я, кое-что от меня: ну что, Мариандель, я действительно рад, и, конечно, мой зад, что ты стала страшной = = то есть веселой: барышне урсулочке втолкуй хорошенько, начиная с задницы, что я уже вернул ей все песни, уверен в этом, но *Если бы* мне могла прийти в голову такая прекрасная и замечательная мысль взять их с собой в Италию и я найду их, то не премину всунуть это в мое письмо: addio, дети мои, будьте здоровы, целую тысячу раз руки мама, посылаю сотню поцелуйчиков и почмокиваний твоему чудесному лошадиному личику[64], *per far il fine* остаюсь твой ес:

[Приписка Леопольда Моцарта:]

Мы не взяли с собой ни одной каденции. да, да. Они ее вставят в концерт! Концерт ты найдешь в *Spartitur*[65] в моем *ящике сверху*, где лежат симфонии, там под скопированной симфонией Канабиха[66].

Ты ведь еще поёшь иногда?[67] - -

8.

Болонья 24 марта *1770*.

Сегодня приехали в Болонью и на почте нашли твое письмо, потому что г-н Трогер переслал его туда вместе с другими письмами, которые нам отправил Его Сият. гр. Фирмиан. Слава Богу, мы здоровы и живем надеждой, что Господь сохранит нас. мы не останемся здесь больше 4 дней: как и во Флоренции, там примерно 5 или 6 дней. Стало быть, на Страстной неделе, не позднее вторника или среды, мы будем, с Божьей помощью, в Риме, и, разумеется, увидим торжества в Великий четверг и т. д., и т. д.

Из Пармы я написал Его Высокопревосх. обер-гофмейстеру[68] и поблагодарил за милости, которыми мы были осыпаны в доме Фирмианов, а также просил Его высокор. милость[69] дать нам знать, будет ли Вольфг. писать оперу для Милана, чтобы просить на это разрешение. Сегодня я написал с этой почтой Его Высокопреосв.[70], чтобы передать мои нижайшие покло-

---

[64] Точная характеристика распространенной тогда формы лица, которая получалась из-за модной прически.

[65] Партитура (ит.).

[66] Кристиан Каннабих (Cannabich, 1731–1798) — немецкий скрипач, композитор, капельмейстер в Мангейме.

[67] Вопрос к Наннерль.

[68] Зальцбургский обер-гофмейстер Франц Лактанц граф Фирмиан, брат Карла Йозефа графа Фирмиана.

[69] Сигизмунд III, граф фон Шраттенбах (Schrattenbach, 1698–1771) — зальцбургский архиепископ в 1753–1771 годах.

[70] Архиепископу в Зальцбург.

ны и поздравления с важнейшим избранием и одновременно испросить разрешение для оперы. сообщу тебе, дошли они благополучно или нет. *Scrittura*[71], другими словами письменный контракт, уже сделан, и стороны уже обменялись им. Речь идет теперь о разрешении Его Высокопреосв. Контракт был составлен в доме графа Фирмиана, и по нему мы получаем 100 *Cigliati*[72] и жилье. Опера начнет исполняться в рождественские праздники. Речитатив должен быть отослан в Милан в октябре, а 1 ноября нам следует быть в Милане, чтобы Вольфг. написал арии. Прима и вторая певица — синьора Габриелли[73] и ее сестра[74]. Тенор — синьор Этторе. Теперь уже кавалер Этторе, потому что он носит орден. *primo huomo*[75], а оставшиеся роли еще не распределены, Возможно, будет петь Манцоли[76]. Синьора Габриелли во всей Италии считается высокомерной дурой, которая, помимо того что швыряет деньги направо и налево, устраивает еще и скандалы. Мы встретим ее по дороге в Рим и Неаполь, она поедет из Палермо; и будем ее восхвалять как королеву и носить на руках — чтобы добиться расположения. В Парме синьора Гуарди, или так называемая Бастардина или Бастарделла[77] пригласила нас на обед и спела 3 арии, я даже не мог поверить, что она может с такой точностью подняться до с. Только слух убедил меня в этом, в ее арии были пассажи, которые написал Вольфг., и пела она их хотя и не так громко, чем более низкие ноты, но красивым голосом, напоминающим регистр флейты пикколо в органе. То есть трели и все остальное она исполняла так, как написал Вольфг., именно нота в ноту. Кроме того у нее хороший альт глубиной до g. Она некрасива, но и не безобразна, временами в глазах ее проскальзывает дикий блеск, как у людей, у которых случались судороги в детстве, к тому же она хромает на одну ногу. Но в остальном у нее хорошая манера подавать себя, следовательно хороший характер и хорошее имя. Его Сият. гр. Фирмиан преподнес Вольфг: табакерку в золотой оправе, а в ней — 20 *Cigliati*.

Мы видели в Мантуе канатоходцев с собаками, а теперь встретили их в Парме.

Все забываю написать, что primo Uomo из тех комедиантов, которые были в Зальцб., теперь с Секкаторе в Вероне. Я об этом ничего не знал. Они приехали в нашу гостиницу очень поздно, вечером перед нашим отъездом в Верону, когда я как раз платил слуге. Старый Секкаторе, завидев Зальцб.

---

[71] Контракт (ит.).

[72] Cigliati (ит., чильяти) — флорентийский золотой гульден, равный приблизительно одному дукату.

[73] Катарина Габриелли (Gabrielli, 1730–1796) — итальянская певица, актриса придворного театра в Санкт-Петербурге.

[74] Франческа Габриелли.

[75] Главный герой (ит.).

[76] Джованни Манцуоли (Manzuoli, ок. 1725 — ок. 1780) — певец-кастрат из Флоренции.

[77] Лукреция Агуяри (Agujari, 1743–1783) — итальянская певица, сопрано.

дукат, взял его в руки и, целуя портрет[78], произнес: *Это отец мой, оказавший нам так много милостей* и т. д. Примадонна, жена Секкаторе, умерла здесь, в Вероне.

Г-н Трогер написал нам сегодня, что г-н Майснер по сообщению Маркобруни прибыл в Рим. мы надеемся его встретить там.

Аббат Маркобруни — ты хорошо его знаешь, он был коллегиантом[79]. Он нам закажет квартиру.

Болонья — самый дорогой город из тех, в которых мы были в Италии. Еще бы, мы живем в dal *Pelegrino*, лучшей гостинице; при этом имеем честь платить по дукату в день. Здесь все подорожало, потому что народа в городе больше, чем несколько лет назад, только одних иезуитов появилось отовсюду свыше 1000. Будьте здоровы! Меня радует, что Наннерль такая прилежная. Пусть не поет слишком много, чтобы не повредить здоровью. Мои покл. всем друзьям и подругам. Мы целуем вас обеих миллион раз. *addio,* твой старый Мцт

Ты пишешь о г-не Вольфе[80], но ничего о шварцкопфе[81].

9.

Болонья 27 марта *1770*

В Парме я написал Его Высокопревосх. обер-гофмейстеру[82], а здесь 24-го Его Выс. милости[83] и тебе. Ожидаю известия о том, благополучно ли доставлены все эти письма, и жду твой ответ. Вчера был на концерте у Его Высокопревосх. г-на фельдмаршала графа Паллавичини[84], на который были приглашены синьор кардинал Эминес и самые знатные дворяне. Ты знакома с Его Сият. графом Карлом Фирмианом[85]; теперь я хотел бы, чтобы ты могла познакомилась с Его Сият. гр. Паллавичини. Оба они кавалеры орденов, люди возвышенного образа мыслей, доброжелательные, великодушные, спокойные и обладают особой любовью к наукам и пониманием во всех областях. В воскресенье я должен был засвидетельствовать свое почтение Его Сият. г-ну гр. Паллавичини и передать ему письмо от Его Сият. гр. Фирмиана; не успел он услышать, что я думаю прибыть на Страстн. неделе в Рим, как тут же сказал, что хочет устроить все таким образом, чтобы не только он один мог иметь удовольствие услышать завтра этого чрезвыч.

---

78 Имеется в виду портрет на монете.

79 Участник оркестра.

80 Йозеф Вольф (Wolf) — известный издатель и владелец книжного магазина в Зальцбурге.

81 Нюрнбергский корреспондент издательского дома Брайткопф.

82 Зальцбургскому обер-гофмейстеру Францу Лактанцу графу Фирмиану.

83 Зальцбургскому архиепископу Сигизмунду Кристофу графу Шраттенбаху.

84 Джованни Лука марграф Паллавичини-Центуриони (1697–1773) — фельдмаршал, Моцарты обратились к нему по рекомендации Карла Йозефа графа Фирмиана.

85 Мария Анна Моцарт познакомилась с графом, вероятно, во время его пребывания в Зальцбурге.

молодого виртуоза, но и самые знатные представители города имели бы такую радость. Не буду касаться всех обстоятельств, как нас забирали в карете Его Сият. и как нам прислуживали, сообщу только, что выступали мы перед 150 лучшими представителями знати и т. д. Известный п. Мартино[86] был тоже приглашен, и хотя он ни на один концерт не ходит, на этот все-таки пришел. Начался концерт примерно в половине восьмого и длился до половины двенадцатого, потому что знатные особы не стали делать перерыв. Пели синьор Абриле[87] и синьор Чичоньяни[88]. Послезавтра, в четверг 29-го, мы уедем и в пятницу вечером прибудем во Флоренцию, где останемся до 5-го, а потом мы продолжим свое путешествие в Рим, так что 11-го в среду мы сможем прибыть в Рим, если Господь не допустит никаких препятствий. Меня особенно радует, что здесь мы невероятно знамениты, и что Вольфг. восхищаются еще больше, чем во всех других городах Италии, потому что этот город — средоточие настоящих ученых, художников и образованных людей. Здесь Вольфг. прошел сложнейшие испытания и это умножит его славу во всей Италии, потому что п. Мартино, кумир итальянцев, с таким изумлением говорит о Вольфг., и даже все испытания провел сам.

Мы посетили п: Мартино 2 раза: и каждый раз Вольфг. сочинял фугу, при этом п. Мартино несколькими нотами записывал только Ducem[89], или La Guida[90]. Мы посетили кавалера дона Броски или так называемого синьора Фаринелли[91] в его имении за городом. Здесь мы нашли Спаньолетту[92], потому что в опере, которую дают в мае, она будет примадонной, то есть вместо Габриели, которая еще в Палермо подвела болонцев.

Мы встретили здесь синьора Манфредини[93], того кастрата, который с г-ном Пантером, возвращаясь из России через Вену, был у нас в Зальцб., и т. д., и т. д.

Известный тебе *старый синьор аббат Занарди*[94] вместе с г-ном Андрино передает поклоны. Некоторые справляются о г-не капельмстр. Лолли[95].

---

[86] Джованни Баттиста Мартини (Martini, 1706–1784) — виднейший итальянский музыкальный теоретик и историк.

[87] Джузеппе Априле (Aprile, 1732–1813) — итальянский певец, по прозвищу Скиролетто (Скиролино).

[88] Джузеппе Чичоньяни (Cicognani, Cigognani) — певец-кастрат.

[89] Тему (лат.), букв. «вождя».

[90] Тему (ит.), букв. «вождя».

[91] Карло Броски (Broschi, 1705–1782), или Фаринелли, — один из самых известных певцов-кастратов своего времени.

[92] Клементина Спаньоли (Spagnoli) — итальянская певица, исполняла главные роли в операх Винченцо Манфредини и Йозефа Мысливечека.

[93] Джузеппе Манфредини (Manfredini) — итальянский певец, брат Винченцо Манфредини.

[94] Дон Доменико Занарди (Zanardi) — архивариус и советник Болонской филармонической академии.

[95] Джузеппе Франческо Лолли (Lolli, 1701–1778) — итальянский музыкант, родом из Болоньи; в 1763 года стал капельмейстером в Зальцбурге, на это место претендовал

Г-н Бринсеки[96] и много других людей спрашивают о г-не придворном скульпторе[97], все передают ему поклоны вместе со мной.

Мы были в *институте*[98] и видели прекрасную статую[99] г-на придворного скульптора. Все, что я видел здесь, превосходит Британский музей: потому что не только природные редкости, *но и все научные достижения,* хранятся здесь тщательно и аккуратно по определенной системе и показываются в прекрасных залах; то есть ты была бы поражена и т. д. красотой церквей, живописи, архитектуры, а об убранстве различных дворцов я уже и написать не в состоянии, потому что и без того еле-еле пишу перед сном, ведь пробило уже час ночи. Вольфг. храпит давно, а я над письмом засыпаю.

Что касается лошадки, не пиши мне ничего о ней, потому что если кто-то раздарит мои вещи без моего ведома и желания, возместит это чем-то большим, особенно если он человек порядочный и мысли у него благородные[100]. - - -

Хорошо, что для тебя напишут письмо в Лейпциг. Пусть напишут и г-ну Грефферу[101] или Хойфельду[102]. Будь здорова! Будьте все здоровы, целую тебя и Наннерль 1000 раз, мои покл. всему Зальцб. — Твой верный

сонный муж

Мцт.

Это была неплохая мысль, отправить нам в Болонью бальный менуэт, чтобы переложить его для клавира, потому что в Зальцб. этого никто не смог бы сделать[103]. И Вольфг, к слову, очень обрадовался, он благодарит г-на Шиденхофена[104] и Наннерль. В следующий раз он напишет сам; вчера писал я, потому что он заснул уже, сегодня я дописываю это письмо, он еще спит, а почта скоро уйдет. С этим письмом Вольфг. посылает менуэт, который г-н Пик[105] танцевал в театре в Милане. Мы еще раз передаем поклоны всем нашим дорогим друзьям, и я прошу г-на ф Шиденхофена,

---

Леопольд Моцарт.

96 Джузеппе Принсеки — предприниматель.

97 Иоганн Баптист Хагенауэр (Hagenauer, 1732–1810) — зальцбургский придворный скульптор, племянник Иоганна Лоренца фон Хагенауэра, зальцбургского предпринимателя, друга и мецената семьи Моцартов.

98 Instituto delle Scienze — Болонская академия наук.

99 В 1768 году И. Б. Хагенауэр участвовал в конкурсе Академии Клементина в Болонье и выиграл первую премию. Возможно, статуя, которую Моцарты видели, была именно той работой, за которую скульптор получил первую премию.

100 Завуалированный упрек в адрес жены.

101 Рудольф Греффер (Gräffer) — издатель.

102 Франц Райнхард Хойфельд (Heufeld, 1731–1795) — директор Немецкого театра в Вене в 1769 году и с 1773 по 1775 год.

103 Предположительно KV 122(73t).

104 Иоганн Баптист Йозеф Иоахим Фердинанд фон Шиденхофен ауф Штумм унд Трибенбах (Schiedenhofen, 1747–1823) — друг семьи Моцартов.

105 Карло де Пик (de Picq, Le Picq, 1749–1809) — танцовщик.

г-на ф Мёлька[106] и других, кто мне писал, не сердиться на то, что не отвечаю. Надеюсь, они понимают в полной мере, что у путешественника много дел, особенно если я один. Значитабит когдандо времямус удобномус писанди. теперус головас мояс ест семпер полнабус мультис мыслямбус.

Вольфг. целует тебя и Наннерль 1000 раз.

Письма направляй в Милан г-ну Трогеру. я получаю их исправно и стоит это недорого. когда будем в Риме, напишу новый адрес.

Среди Медицинских рецептов |: думаю, что на длинном листке бумаги :| ты найдешь рецепт настойки мать-и-мачехи, которую, ты знаешь, я себе всегда заказывал. Пусть в следующем письме его аккуратно скопируют. Слава Богу, мне всего хватает; единственно, думал об этой настойке, потому что не знаешь, что может случиться. Медицинскую коробку мы |: Слава Богу :| открывали только один раз, чтобы дать Вольфг. ложку винного камня

[Приписка на нотном листе сына:]

П. Мартино попросил у меня Скрипичную школу, то есть ты должна поговорить с г-ном Фактором Хафнером[107], чтобы тот был добр и захватил одну книжку с собой в Больцано и при случае приложил ее к суконным тюкам г-на Бринсеки. Но сначала тебе следует отдать ее в переплет, только на итальянский манер, совсем легкий: книга должна быть переплетена, потому что итальянцы не смогут объяснить переплетчику, как переплести.

[106] Франц Феликс Антон фон Мёльк (1714–1776) — гофканцлер в Зальцбурге.

[107] Возможно, зальцбургский предприниматель.

Использованная литература

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт / пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. Ч. 1. Кн. 1: 1756–1774. М.: Музыка, 1987. 543 с.
2. *Корганов В. Д.* Моцарт. Биографический этюд. СПб.; М.: Т-во М. О. Вольф, 1900. 447 с.
3. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
4. *Улыбышев А. Д.* Новая биография Моцарта: в 3 т. / пер. М. Чайковского с примеч. Г. Лароша. М.: П. Юргенсон, 1890–1892. 208, 195, 269 с.
5. *Чичерин Г. В.* Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1979. 255 с.
6. *Abert H.* W. A. Mozart: in 2 T. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919–1921. 1035, 1084 S.
7. *Jahn O.* W. A. Mozart: in 4 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856–1859. 716, 568, 513, 828 S.
8. *Keyssler J. G.* Neueste Reisen durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen: [in 2 Bde]. Hannover: Nicolai Förster, 1751. 1556, [65] S.
9. *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe: in 8 Bde. Bd. I: 1755–1776; Bd. II: 1777–1779. Kassel, Basel; München: Bärenreiter; Deutscher Taschenbuch, 2005. XXVII, 534 S.; XV, 555 S.
10. *Nissen von, G. N.* Biographie W. A. Mozart's. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828. 921 S.
11. *Schiedermair L.* Mozart. Sein Leben und seine Werke. München, Beck, 1922. 495 S.
12. *Schurig A.* Leopold Mozart. Reise-Aufzeichnungen 1763–1771. Dresden: Laube, 1920. 110 S.
13. *Schurig A.* Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung: in 2 Bde. Lepzig: Insel, 1913. 515, 407 S.

Векслер Юлия Сергеевна

wechsler@mts-nn.ru

доктор искусствоведения, профессор Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

603005 Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40

Yuliya S. Veksler

wechsler@mts-nn.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory

40 Piskunova St.,
Nizhny Novgorod 603005
Russia

Аннотация

Альбан Берг и Рихард Штраус: парадоксы рецепции

Статья посвящена проблеме рецепции Альбаном Бергом личности и творчества Рихарда Штрауса, одного из величайших композиторов первой половины XX века.

В начале века Рихард Штраус становится одним из лидеров европейского модернизма и обладает безусловным авторитетом в кругу Шёнберга, что подтверждает паломничество нововенцев на австрийскую премьеру «Саломеи» в Граце в 1906 году.

Поворот к классицизму в опере «Кавалер розы» (1911) был истолкован шёнбергианцами как предательство модернизма. Штраус более не разделял экспрессионистских идеалов своих младших современников, а в 1920-е годы резко критиковал атоналистов, называя их «большевиками». Смена парадигм в творчестве и эстетических взглядах Штрауса Берг воспринял с сожалением, восторженное отношение к кумиру меняется на резко критическое. Сочинения Штрауса становятся предметом издевки и сарказма, о чем свидетельствуют мемуары Зомы Моргенштерна. Тем не менее можно говорить о двух линиях берговской рецепции Штрауса. Внешне отношение к нему претерпевает эволюцию от восторженного преклонения к отрицанию и враждебности. При этом именно в зрелые годы Берг, возможно не отдавая себе отчета, воспроизводит многие образные и композиционные архетипы его творчества. Очевидны параллели «Саломея» — «Лулу», Домашняя симфония — Лирическая сюита, Альпийская симфония — незавершенная пьеса «Ночь. Ноктурн» и многое другое.

Статья основана на обширном круге источников и архивных материалов, в числе которых письма, дневники, черновые рукописи, заметки, наброски.

Ключевые слова: Альбан Берг, Рихард Штраус, «Саломея», «Лулу», «Взбитые сливки», Лирическая сюита, нововенская школа

Abstract

Alban Berg and Richard Strauss: Paradoxes of Reception

The article is devoted to the problem of Alban Berg's reception of personality and creativity of Richard Strauss, one of the greatest composers of the 1st half of the 20th century.

At the beginning of the twentieth century, Richard Strauss became one of the leaders of European modernism and possesses absolute authority in the Schönberg circle, which confirms the pilgrimage of the newcomers to the Austrian premiere of *Salome* in Graz in 1906.

The turn to classicism in the opera *Rosenkavalier* (1911) was interpreted by Shoenbergians as a betrayal of modernism. Strauss no longer shared the expressionist ideals of his younger contemporaries, and in the 1920s he sharply criticized the Atonalists, calling them "Bolsheviks". The change of paradigms in the works and aesthetic views of Strauss Berg took it with regret, the enthusiastic attitude to the idol changes to a sharply critical one. The works of Strauss become the subject of mockery and sarcasm, as evidenced by the memoirs of Soma Morgenstern. Nevertheless, it is possible to speak of the two lines of the Straussian reception by Berg. Externally, the attitude towards him is undergoing evolution and enthusiastic admiration for denial and hostility. At the same time, it was in his mature years that Berg, perhaps unaware, reproduces many figurative and compositional archetypes of his work. Obvious parallels *Salome* — *Lulu*, Sinfonia domestica — Lyric Suite, Alpine Symphony — unfinished play "Night. Nocturne" and much more.

The article is based on a wide range of sources and archival materials, including letters, diaries, draft manuscripts, notes, sketches.

Keywords: Alban Berg, Richard Strauss, *Salome*, *Lulu*, *Schlagobers*, Lyric Suite, the second Viennese school

Юлия Векслер

АЛЬБАН БЕРГ И РИХАРД ШТРАУС: ПАРАДОКСЫ РЕЦЕПЦИИ

В некрологе, написанном вскоре после безвременной смерти Альбана Берга, его близкий друг литератор Зома Моргенштерн назвал созвездие имен, которые служили ориентиром для композитора в последние годы жизни: Петер Альтенберг, Густав Малер, Арнольд Шёнберг, Адольф Лоос, Карл Краус [21, *9*][1]. Если бы мы попытались очертить круг кумиров Берга в юности, он был бы отчасти иным. Почетное место в нем непременно занял бы Рихард Штраус — композитор, с которым на рубеже веков многие связывали надежды на обновление музыкального искусства. «Музыкальная проблема нашего времени — это Рихард Штраус, — писал немецкий критик Леопольд Шмидт в 1906 году. — Его творчество знаменует собою новую эпоху в истории музыки. Это самый гениальный представитель модернизма» (цит. по: [6, *66*]). Причудливая кривая рецепции Бергом личности и творчества своего старшего современника и станет темой нашей статьи.

Первое знакомство Берга с музыкой Штрауса состоялось в юные годы, когда Альбан и не помышлял о карьере профессионального композитора. В 1890–1900-е годы сочинения Штрауса часто звучали в Вене, нередко и сам автор стоял за дирижерским пультом. Впечатления от живого звучания подкреплялись домашним музицированием. Как известно, еще до прихода к Шёнбергу Берг, будучи одержимым меломаном, в четырехручном переложении освоил огромный репертуар мировой музыкальной литературы, более того, оставил подробные записи обо всех сыгранных сочинениях с их характеристикой и оценкой[2]. Старший брат Альбана,

[1] Русский перевод см. в: [3, *631–632*].

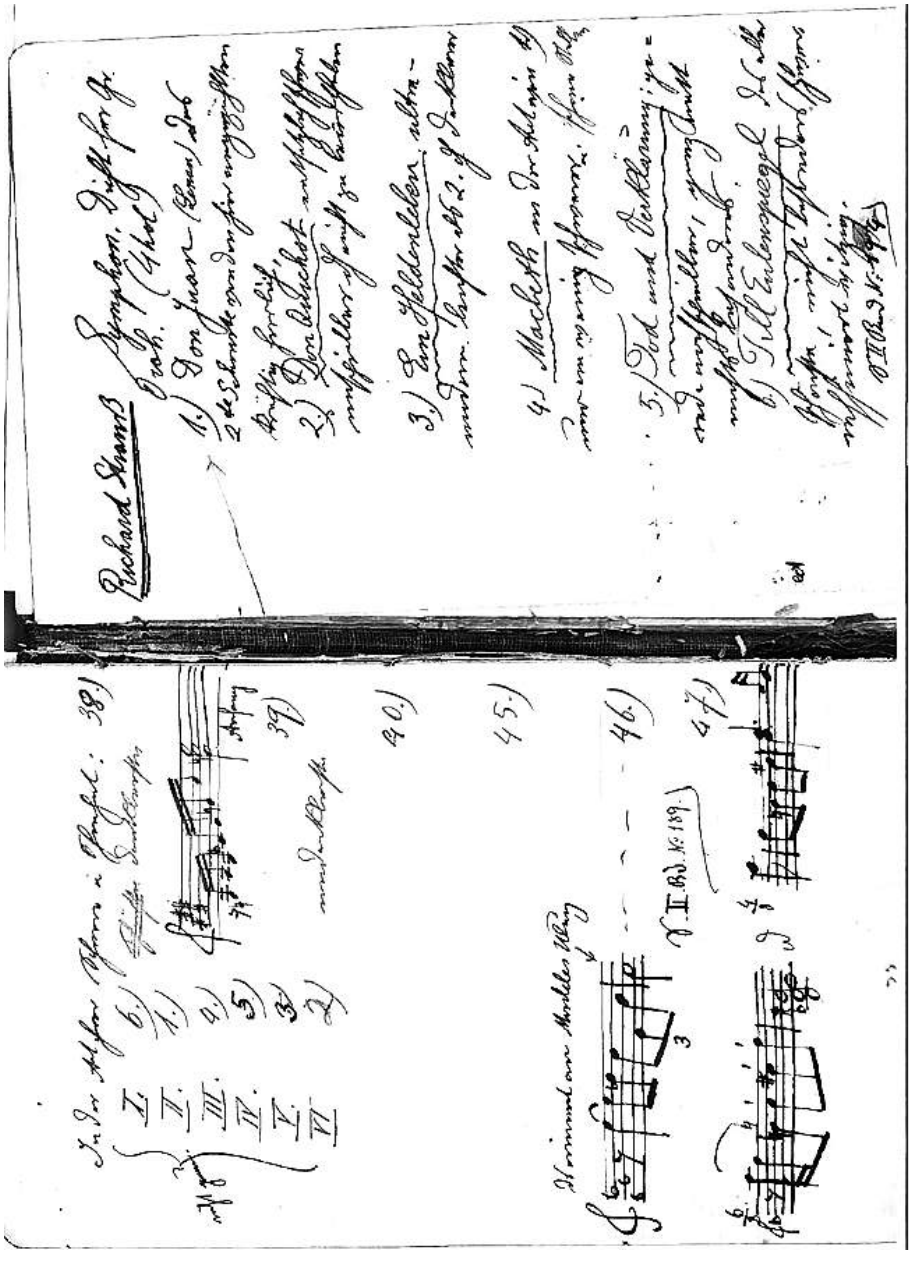
[2] Записи опубликованы в: [там же, *900–1019*].

Чарли, — музыкант-любитель, помогал составлять таблицы лейтмотивов. Опусы Штрауса занимали значительное место в этом музыкальном дневнике. Разумеется, в те годы Берг мог познакомиться лишь с симфоническими поэмами и ранними операми «Гунтрам» (1894) и «Запрет огня» (1901) — последнюю из них он слушал в Венском оперном театре под управлением Густава Малера (на стоячих местах) 29 января 1902 года (см.: [14, *76*]). Суждения дилетанта о штраусовской музыке наивны и незрелы, но полны энтузиазма. В записях 1902 года 17-летний Берг выстраивает своего рода рейтинг симфонических поэм Штрауса, обращая внимание на красоту музыки и удобство исполнения на фортепиано: самая лучшая — «Тиль Уленшпигель», она не особенно трудна и отличается «изысканным юмором», на втором месте — «мощный, великолепный» «Дон Жуан», затем — похожий на него «Макбет»; «Смерть и Просветление» — «ничего особенного», на пятом месте — «ультрасовременная» «Жизнь героя» и, наконец, хуже всех — «Дон Кихот», который кажется неисполнимым [3, *904, 963*].

Позже добавляется «Так говорил Заратустра», который Берг аттестует как «просто безумие», поскольку в музыке невозможно передать философское содержание поэмы Ницше («Кто может узнать здесь, например, о преисподней?? О большой печали?? О радостях и страстях и т. д.» [3, *923, 983*]). Ко многим сочинениям Штрауса Берг возвращается впоследствии, корректируя свое первое впечатление. Например, через пару лет меняется оценка «Дон Кихота»: «блестяще — развлекательно — и частью очень красиво» [3, *949, 1009*]. А «Тиль Уленшпигель», наоборот, теряет свои позиции: познакомившись с «Зигфрид-идиллией» Вагнера, Берг уверен, что главную тему своей поэмы Штраус заимствовал: «Некто взял этот мотив, приделал конец к нему, украл все возможное из него почти буквально (если можно так сказать) и из этого получился “Тиль Уленшпигель” Рих. Штрауса» [3, *934, 994*]. Разочаровывает «Дон Жуан»: «Не так далеко продвинулся (Шуман!)» [3, *943, 1003*]. Столь изменчивые и нестабильные оценки объясняются интенсивным формированием Берга-композитора, поиском ориентиров в музыке недавнего прошлого и настоящего. Рихард Штраус оценивается как один из значительных композиторов современности, обладающий ярко выраженной индивидуальностью. Однако вряд ли его можно назвать в числе кумиров Берга.

Ситуация в корне меняется после того, как осенью 1904 года Берг становится учеником Шёнберга. Взаимоотношения Шёнберга и Штрауса — отдельная тема, которой здесь можно коснуться лишь вскользь[3]. Как известно, поворот к вагнеровско-штраусовскому направлению брамсианец Шёнберг совершает под влиянием своего учителя Александра Цемлинского. Позже, во время первого пребывания Шёнберга в Берлине (1901–1903), состоялось его личное знакомство со Штраусом, что означало появление влиятельного покровителя: в дальнейшем Шёнберг мог рассчитывать и на материальную помощь, и на присуждение стипендий, и на исполнение своих сочинений.

[3] Ей посвящена статья Гюнтера Броше [12].



Ил. 1. Альбан Берг. «Музыкальный дневник». Записи о симфонических поэмах Р. Штрауса
ÖNB MS F 21 Berg 44

[4] Материалы из фонда Альбана Берга (F 21 Berg, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung) публикуются с любезного разрешения Австрийской национальной библиотеки.

Этот «материально-практический» аспект, от которого был свободен Берг, определил шёнберговское лояльное отношение к Штраусу, в сущности не зависимое от творческих установок последнего (см.: [14, *71–72*]). Но в начале XX столетия главным было, разумеется, другое: Штраус оказывается в авангарде развития европейской музыки, становится образцом для подражания. Неслучайно с именем Штрауса в 1900-е связывается некий коллективный идеал нововенской школы, сложившийся не только под влиянием его музыки (две «ультрасовременные» оперы — «Саломея» и «Электра» — были написаны и исполнены в важнейшие годы поисков и открытий самих шёнбергианцев), но и под воздействием публицистики венского сатирика Карла Крауса, горячего сторонника немецкого композитора.

Огромную роль в формировании культа сыграла «Саломея». После дрезденской премьеры оперы цензура запретила исполнение в Вене, посчитав, что «демонстрация извращенной чувственности, воплощенной в образе Саломеи, пагубна для морали» [1, *29*]. Густав Малер, надеявшийся осуществить венскую премьеру, оказался бессилен изменить ситуацию. Опера под руководством Штрауса была исполнена в Граце 16 мая 1906 года. В этот небольшой город съехались «коронованные особы европейской музыки» [7, *19*]: Густав и Альма Малер, Цемлинский, Шёнберг с учениками — «молодыми людьми из Вены, чей единственный багаж — клавир оперы»[5]. Среди них был и Альбан Берг. Он прибыл в сопровождении своего старшего друга Германа Вацнауэра, автора первой биографии композитора. По воспоминаниям Вацнауэра, «весь музыкальный мир был в возбуждении <...>. О репетициях рассказывали невероятное <...>. Исполнение напоминало фестиваль...». Как писал впоследствии критик Эрнст Дечей, «подобного сатанизма и артистизма еще не знала оперная сцена» [11, *62–63*]. Колоссальное воздействие штраусовской оперы на юного композитора неоспоримо, но проявится оно много позже, уже в его собственном оперном творчестве. Пока же «Саломея» надолго завладевает помыслами и становится объектом подробного изучения.

Спустя несколько месяцев Берг знакомится со своей будущей женой Хеленой Наховской. Начинается долгий путь борьбы за руку и сердце невесты, запечатленный в исключительном по объему корпусе писем: [16], [17], [18]. Они служат наиболее достоверным документом штраусомании ученика Шёнберга. Восторженные многостраничные излияния чувств пестрят именами берговских «богов» — в их числе называются Вагнер, Ибсен, Метерлинк, Стриндберг, Малер, Пфицнер, Штраус. Фразы из «Саломеи» — как, кстати, и из вагнеровского «Тристана» — используются как тайный язык, система намеков, понятная лишь двоим. Например, Берг призывает невесту «всю жизнь верить в тайну любви, как и <...> в тайну смерти, ибо “тайна любви больше, чем тайна смерти”»[6] (слова из заключительного монолога

[5] Из письма Штрауса супруге Паулине [14, 75].

[6] Письмо от 2.06.1907 [16, *34–35*].

«Саломеи»). Просьба к Хелене облекается в слова Саломеи к Нарработу (2-я сцена): «Я знаю, ты сделаешь это для меня!»[7].

«Электра», вторая из «ультрамодернистских» опер Штрауса, была исполнена в Дрездене 25 января 1909 года. Будучи в Вене, Берг не оставил незамеченным это событие. Два дня спустя он посылает невесте открытку без текста, но с нотной цитатой начала оперы (зов Электры «Агамемнон!» в тональности Хелены d-moll)[8].

Ил. 2. Открытка Альбана Берга Хелене Наховской <27.01.1909>
ÖNB MS F 21 Berg 3293

[7] Письмо от 31.08.07 [16, *57*]

[8] Недатированная открытка <27.01.1909> [ibid., *279*].

Вероятно, Берг побывал на венской премьере оперы в марте того же года, поскольку признавался Хелене, что не способен говорить ни о чем другом, кроме музыки Штрауса[9]. Что за намек содержит еще одна открытка без текста, но с наклеенным портретом Штрауса, мы так и не узнаем[10].

Ил. 3. Недатированная открытка Альбана Берга Хелене Наховской
ÖNB MS F 21 Berg 1581/o.D./6

[9] См. недатированное письмо, написанное после 24.03.09 [16, *302*].

[10] Недатированная открытка, предположительно от 16.08.1910 [ibid., *622*].

8 апреля 1911 года состоялась венская премьера оперы «Кавалер розы», которая ознаменовала резкий поворот в творчестве Штрауса. Между этим сочинением и созданным почти в одно время с ним «Лунным Пьеро» пролегала глубокая пропасть. Штраус отказывается от роли лидера модернизма и, видимо, испытывает очевидное разочарование, наблюдая последствия своих радикальных экспериментов.

Свидетельств о посещении Бергом «Кавалера розы» нет. Скорее всего, он был занят подготовкой к долгожданной свадьбе и не нашел времени для оперы. Однако осенью того же года, когда Берг начинает самостоятельную жизнь как композитор, окончив курс у Шёнберга, он вынужден контактировать со Штраусом лично. Как известно, летом 1911 года Шёнберг неожиданно покидает Вену, оказывается без средств в Германии, и ученики составляют воззвание с просьбой о помощи, адресовав его влиятельным представителям мира искусства (см.: [3, *190–194*]). Штраус был одним из тех, кто откликнулся на него, отправив для Шёнберга 100 марок. Его телеграмма — это единственное послание мэтра, которое было адресовано Бергу (см.: [12, *27*]).

Ренегатство Штрауса определенно было воспринято Бергом с сожалением, но отношение к кумиру меняется постепенно. Еще в 1911 году Берг восторженно благодарит Штрауса за автограф в партитуре «Тиля Уленшпигеля», называя его опус «великим» (groß), а творчество — «бессмертным» (unsterblich) [15, *177*]. Однако уже в 1918 году Берг признается жене, что музыка «Электры» его почти совсем не трогает, даже наводит скуку[11].

Тем не менее, контакты с сочинениями Штрауса остаются регулярными. В предвоенные годы Берг выполняет ряд переложений для венского «Universal Edition», в их числе и песни Штрауса[12], которые были изданы в 1913 году (см.: [14, *74*]). К сожалению, невозможно выяснить, какие конкретно переложения принадлежат Бергу. В его архиве сохранилась лишь копия песни «Ночь» ор. 10 №3[13].

Сочинения Штрауса представлены и в программах шёнберговского Общества закрытых исполнений музыки (Verein für musikalische Privataufführungen), которое призвано было продемонстрировать весь срез музыки «от Малера и Штрауса до самых молодых» [10, *4*]. В переложениях для двух фортепиано, как было принято в Обществе, в период с 1919 по 1921 год были исполнены «Дон Кихот», Домашняя и Альпийская симфонии, а также прозвучало новое сочинение, Шесть песен ор. 67, что стало данью уважения его автору[14]. Как руководивший репетициями Vortragsmeister (мастер исполнения), Берг имел возможность познакомиться с сочинениями более подробно.

---

[11] Письмо от 24.09.1918 [17, *670*].

[12] Об этом в недатированном письме Веберну, см.: [14, *74*].

[13] Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung. F 21 Berg 3290.

[14] Данные об исполнении см. в: [22].

Деятельность в шёнберговском Обществе совпала с интенсивной работой над оперой «Воццек». Берг взялся за него без одобрения Шёнберга, на свой страх и риск. Сейчас мы знаем о существовании конкурирующего замысла — это незавершенная пьеса «Ночь (Ноктурн)», которая рассматривалась как потенциальное оперное либретто (см.: [2]). «Ночь», ярчайшее свидетельство рецепции Стриндберга в шёнберговском окружении, содержит несомненные аллюзии и на одно из сочинений Рихарда Штрауса — Альпийскую симфонию. Ницшеанской антиидеалистической концепции Штрауса («музыка, вдохновленная природой, заменяет музыку метафизическую») [23, *438*] Берг противопоставляет идею восхождения в горы как вознесения, перемещения из земного мира в мир небесный, прорыва из сферы инстинктов в область духовного.

Влияние Штрауса в опере «Воццек» очевидно. Берг продолжает ту линию развития вагнеровской музыкальной драмы, вектор которой задают «Саломея» и «Электра». Есть свидетельства о том, что Берг непосредственно ориентировался на штраусовский прообраз — оперу «Саломея». Конечно, сюжетно-образные и стилевые параллели в этих двух сочинениях напрашиваются сами собой: порочная патологическая страсть героини Штрауса и параноидальные галлюцинации Воццека; эротизация и демонизация танца, мотивы страха и ожидания и т. д. Однако Берга интересовало и другое. В его архиве сохранился эскиз, датируемый 1920 или 1921 годом, когда композиция оперы близилась к завершению. Берг сравнивает протяженность партий в «Саломее» и «Воццеке», измеряя ее в страницах[15].

Воццек сопоставляется с Иродом, Доктор с Иоканааном, Саломея с Мари. Кроме того, высчитывается соотношение оркестровых и вокальных частей оперы в целом. Это один из вариантов столь важной для Берга тектоники (напомню, что он сравнивает протяженность в тактах своих квартетов и квартетов Шёнберга (см.: [4, *28*]).

Есть в «Воццеке» и очевидные штраусовские аллюзии. Как отмечает племянник композитора Э. А. Берг, в 4-й картине второго действия Берг «передает привет» Штраусу, цитируя вальс из «Кавалера розы» (ср. «Кавалер розы», д. II, ц. 236[16] и «Воццек», д. II, сц. 4, ц. 430). Однако Штраус воспринял это как оскорбление. На генеральной репетиции «Воццека» в Вене, где он присутствовал, как раз в этом месте он в раздражении покинул зал (см.: [11, *104–105*])[17].

В берговской библиотеке, которая до сих пор находится в его венской квартире (Trauttmansdorffgasse, 27)[18], хранится клавир оперы «Саломея»

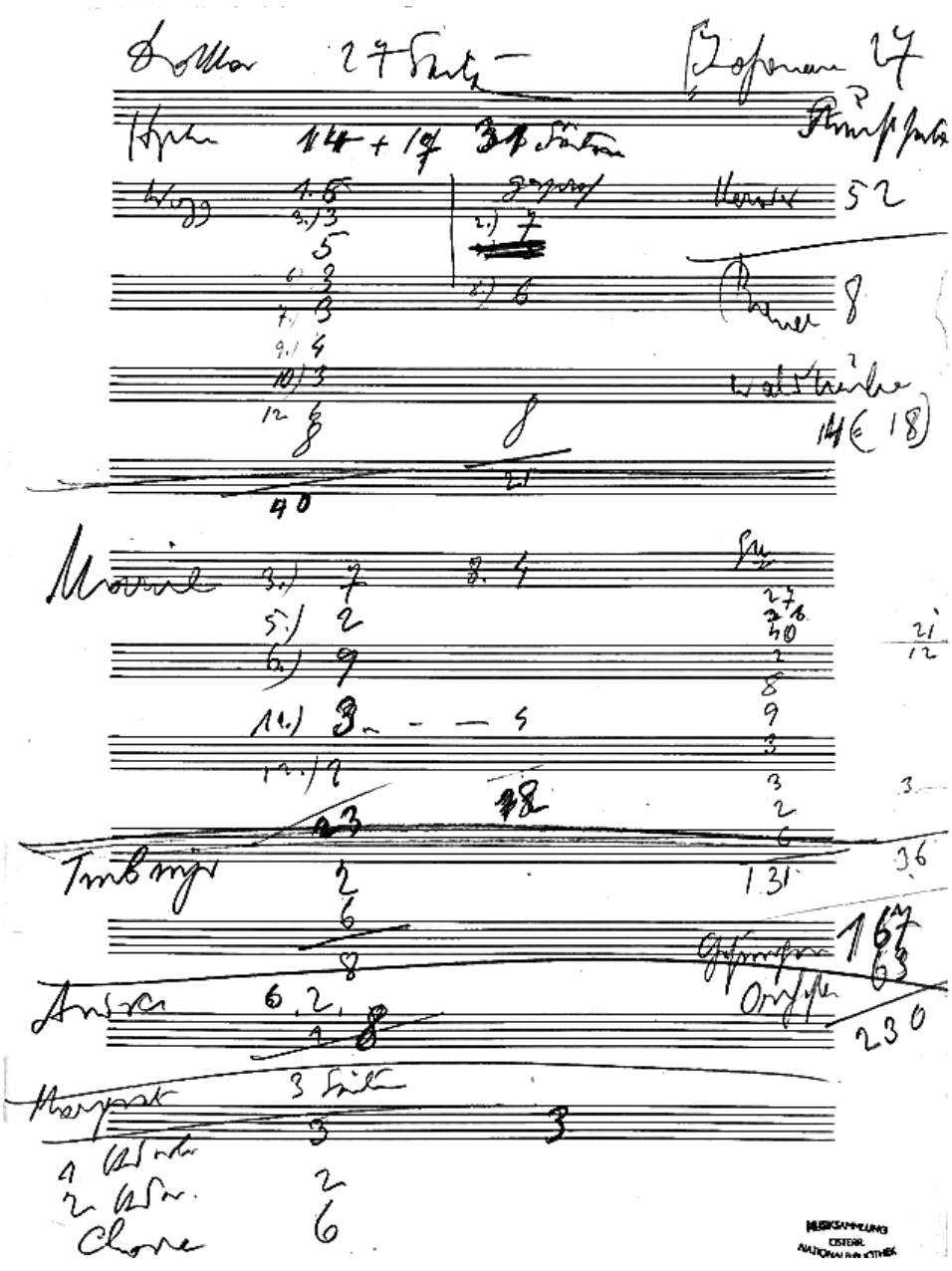
---

[15] ÖNB MS F 21 Berg 89 f. 3–3v.

[16] Эта вальсовая тема неоднократно проходит и в III действии оперы Штрауса.

[17] Премьера оперы Берга в Вене состоялась 30 марта 1930 года.

[18] В библиотеке Берга есть партитуры симфонических поэм «Макбет», «Дон Кихот», «Жизнь героя», «Так говорил Заратустра», «Тиль Уленшпигель», «Смерть и просветление», Домашней симфонии, партитура и клавир «Саломеи», сюита для форте-



Ил. 4. «Сравнение партий “Воццека” и “Саломеи” в отношении длины»
ÖNB MS F 21 Berg 89 f. 3–3v

Слева: Доктор, Капитан, Воццек, Мари, Тамбурмажор, Андрес, Маргрет, 1-й Подмастерье, 2-й Подмастерье, хор. Справа: Иоканаан, Ирод, Са[ломея], с пением, оркестр

с пометками и отчеркиваниями[19]. Особенно часто Берг просматривал танец Саломеи. Сделанные на переднем форзаце записи по поводу указателя к «Учению о гармонии» Шёнберга позволяют предположить, что Берг держал в руках этот клавир в год завершения «Воццека» (1921)[20]. В пользу этого говорят и цифровые расчеты на заднем форзаце — скорее всего, они относятся к вышеупомянутому сопоставлению партий в операх «Саломея» и «Воццек». В клавире Берг отмечает лейтмотивы, которые выписаны и на отдельном листе[21].

Партитура «Саломеи» также хранится в библиотеке Берга. Это именной экземпляр, подаренный Штраусом Густаву Малеру, который так и не продирижировал оперой в Вене (согласно экслибрису, он находился в Вальдхаусе, загородном доме Берга). Он лишен каких-либо пометок, неизвестно, как и когда он оказался во владении Берга. По всей видимости, это произошло уже после смерти Малера.

Интересно взглянуть и на берговские партитуры симфонических поэм Штрауса[22]. Скорее всего, они оказались в библиотеке композитора после его женитьбы, когда он обосновался в собственной квартире, а восторженное отношение к Штраусу постепенно сменилось скептицизмом. Пометки в партитурах крайне немногочисленны и касаются инструментовки и исполнительских указаний. Возможно, Берг черпал у Штрауса какие-либо оркестровые идеи, а может быть, напротив, пытался подметить недочеты в инструментовке.

Отмеченная выше аллюзия на вальс из «Кавалера розы» далеко не случайна. Послевоенные годы — время пребывания Штрауса на посту директора Венской оперы[23], той должности, которую некогда занимал Густав Малер. Судьба Штрауса самым тесным образом была связана с этим идеальным

пиано «Кавалер розы». Я признательна Фонду Альбана Берга (Alban Berg Stiftung) за предоставленную возможность просмотра этих нот.

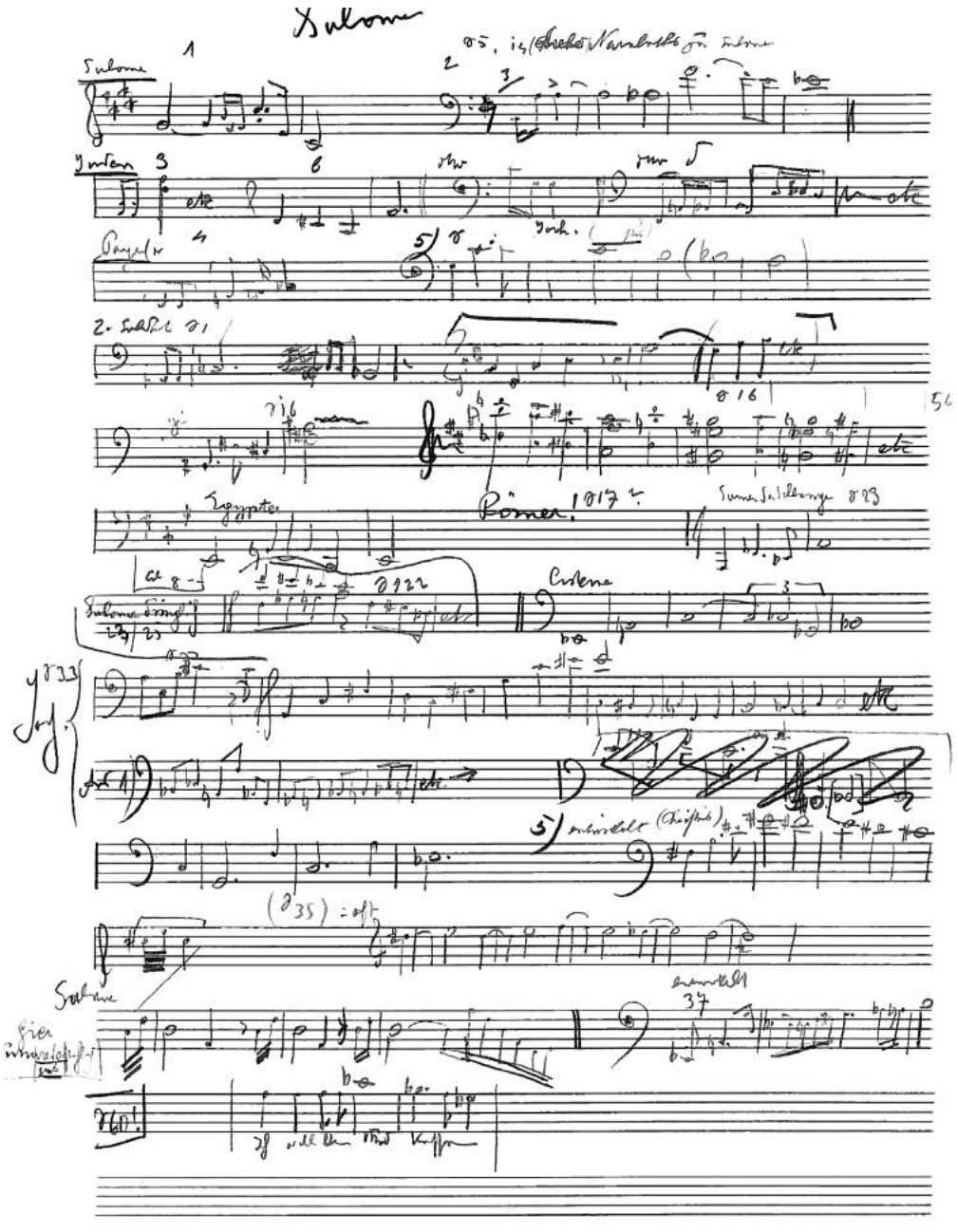
[19] *Salome*. Klavier-Auszug mit Text von Otto Singer. Berlin: Adolph Fürstner, 1905. Хелена Берг в годы после Второй мировой войны вклеила в клавир две газетные вырезки — о «денацификации» Рихарда Штрауса (недатировано) и о его завещании (Das Vermächtnis von Richard Strauß // Salzburger Nachrichten, 05.09.1959).

[20] Берг составлял тематический указатель как к первому (1911), так и к третьему изданию «Учения о гармонии» (1922). Партичелла оперы «Воццек» была завершена осенью 1921 года, летом, как следует из писем Шёнбергу, параллельно с сочинением оперы Берг занимался и тематическим указателем.

[21] Йозеф Гмайнер датирует эту лейтмотивную таблицу летом 1906 года (в пользу чего свидетельствуют сделанные там же записи о двух камерных симфониях Шёнберга), то есть временем первого знакомства с оперой в живом исполнении [14, 77].

[22] *Also sprach Zarathustra*, op. 30. Partitur. München: Jos. Aibl Verlag, 1904. UE 1113; *Don Quixote*, op. 35. Partitur. München: Jos. Aibl Verlag, 1904. UE 1132; *Ein Heldenleben*, op. 40. Partitur. Leipzig, F. E. C. Leuckart, F. E. C. L., 1899. UE 1781; Macbeth, op. 23. Partitur. München, Jos. Aibl Verlag, 1904; *Symphonia domestica*, op. 53. Partitur. Berlin: Bote & Bock, 1904; *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, op. 28. Partitur. München: Jos. Aibl Verlag, 1904. UE 1103; *Tod und Verklärung*, op. 24. Partitur. München: Jos. Aibl Verlag, 1904.

[23] Штраус руководил Венской оперой в 1919–1924 гг. совместно с Ф. Шальком.



Ил. 5. Таблица лейтмотивов к «Саломее» Р. Штрауса, составленная Бергом
ÖNB MS F 21 Berg 89 f. 2

городом музыки, которому он воздвиг памятник в своей опере. Однако современная Вена постепенно дистанцировалась от него: в глазах молодых Штраус все более и более превращался в самовлюбленного консерватора.

Переломным стал 1924 год, когда с большим размахом отмечался 60-летний юбилей композитора. В центре торжеств оказалась премьера нового балета «Взбитые сливки»[24]. В то время, когда экономический кризис в Австрии достиг своего пика, галопирующая инфляция сделала реальной угрозу финансового краха, росло число безработных, открывались благотворительные столовые для бедных, на сцене был показан хоровод марципана, пралине, чая, кофе и какао, а главным героем стал мальчик, объевшийся сладостей. Критика не распознала в этом веселом венском балете черты «барочного гастрономического мифа» [1, *151*] — впрочем, его смакование было крайне неуместным в той ситуации — и обвинила Штрауса в нечувствительности к повседневным заботам непривилегированных слоев. Берг выразил свое отношение к балету в наброске, озаглавленном «Лето 1924»[25] — это обзор концертно-театрального сезона, возможно предназначенный для публикации. Он пишет о сочинении, «в основе которого либретто неслыханной банальности», а «соответствующая ему музыка кажется симптомом давно начавшегося падения этого художественного явления». В конце он сожалеет о том, что Штраус все еще считается «классиком нашего времени», тогда как ему подобало бы называться всего лишь «Мейербером нашего времени»[26].

Неоднозначное отношение вызвала в шёнберговских кругах и премьера штраусовской оперы «Интермеццо»[27], в основе сюжета которой лежат подлинные факты биографии композитора[28]. Берг безусловно принял сторону К. Крауса, который воспринял оперу как «публичное признание подкаблучника» [14, *86*] и обвинил ее автора в «обременении общественности семейными проблемами» [19, *133*]. Ученик Берга Т. Адорно выступил с философски аргументированной критикой сочинения Штрауса, заявив о том, что необходимо, наконец, «отвлечься от ее приватной стороны». Усматривая корни «Интермеццо» в романтической опере, он приходит к выводу, что в этой опере «рутина перестает быть категорией психологической», «это власть внешнего над внутренним» [8, *472*]. Как следует из письма Адорно Бергу (30 марта 1926 года), критикуя Штрауса, он утверждает позитивный

[24] Премьера в Вене состоялась 9 мая 1924 года.

[25] ÖNB MS F 21 Berg 480/469 f. 1–3. Транскрипцию см.: [15, *236*].

[26] Берг ссылается при этом на Карла Крауса, непревзойденного мастера ведения полемики. Однако подобных высказываний о Штраусе в издававшемся Краусом журнале «Факел» (Die Fackel) найти не удалось.

[27] Опера «Интермеццо» была исполнена в Дрездене 04.11.1924, в Вене 15.01.1927.

[28] В мае 1902 года, когда Штраус находился на гастролях в Лондоне, его супруга Паулина вскрыла ошибочно адресованное ему письмо незнакомки. Приняв его за доказательство супружеской измены, она решила начать бракоразводный процесс, и Штраусу стоило немалых усилий уладить семейный конфликт [23, *215*].

идеал, который ему видится в опере «Воццек», не названной в этой статье[29]. Шёнберг не присоединился к огульно критикующим и занял дипломатичную позицию. 3 мая 1926 года он пишет Веберну: «Недавно я послушал «Интермеццо» Штрауса и должен сказать, что к моему большому удивлению оно не лишено привлекательности. Особенно текст <...> показывает Штрауса намного более симпатичным, чем мне казалось до сих пор <...>. Музыка понравилась мне гораздо меньше. Она все же кажется бедной на выдумку и примитивной по технике. <...> Но, возможно, при повторном прослушивании она мне понравится больше» (цит. по: [12, *26*]).

В 1924 году, ознаменованном уходом Штрауса с поста директора Венской оперы, произошло важное для Берга событие: ему была присуждена музыкальная премия города Вены. Решающее слово в жюри имел Штраус[30]. Хотя в частной переписке он не скрывал своего неприязненного отношения к Новой венской школе, называя ее представителей «хозяевами 12-тоновой гаммы»[31], большевиками и даже психически ненормальными[32], в этом случае он сумел подняться выше своих личных предпочтений. Берг, видимо, не оценил благородного жеста. С середины 1920-х Штраус становится его «bête noire» [21, *294*], предметом особой ненависти.

Это новое отношение как нельзя лучше выражено в мемуарах Зомы Моргенштерна, который вкладывает в уста Берга поток изощренной иронии и желчного сарказма по отношению к Штраусу. Тот якобы «сочиняет пластилином» [21, *299*], пишет музыку «гоев» и «язычников» («Альпийская симфония»)[33], занимается «высокогорным музицированием» («Заратустра»)[34], наконец, чтобы доказать свою сексуальность, демонстрирует мужское достоинство в «Дон Жуане» (эта дерзкая шутка Моргенштерна встретила полное одобрение Берга). По воспоминаниям Моргенштерна, музыку Штрауса Берг «абсолютно не ценил» и при случае «садился за фортепиано, чтобы исполнить “банальности” из его опер», противопоставляя их изысканным местам из опер Цемлинского [21, *294*]. Думается, здесь не все нужно принимать на веру. Моргенштерн писал мемуары в конце жизни, после того, как ему лично пришлось пережить трагедию Холокоста[35] (именно на его воспоминания опирался Шёнберг при написании кантаты

---

[29] Статья [8] впервые была опубликована в майском номере журнала «Anbruch» за 1926 год. Й. Гмайнер интерпретирует данное противопоставление как антитезу: «бюргерская комедия Штрауса — пролетарская трагедия Берга» [14, *86*].

[30] Кроме него в жюри входили Юлиус Биттнер (Julius Bittner, 1874–1939) и Йозеф Маркс (Joseph Marx, 1882–1964).

[31] В письме Вилли Шу (Willi Schuh) от 17.11.1948; см.: [14, *88*].

[32] В одном из писем Альме Малер он заявил, что Шёнбергу может помочь лишь психиатр (см.: [23, *3*]).

[33] В оригинале: «Gewittergoj-Musik» [21, *294*]. См. также: «“Альпийская симфония” производит только большой шум — настоящий шум язычников (Heidenlärm)» [21, *300*].

[34] В оригинале: «Hochalpines Musizieren» [21, *98*].

[35] Выехав из Австрии после Аншлюса, с началом Второй мировой войны Моргенштерн был неоднократно интернирован во Франции, прежде чем получил возмож-

«Уцелевший из Варшавы»). Отношение к тем, кто сотрудничал с режимом, у Моргенштерна не допускало снисхождения — а Штраус и был таким, в течение почти двух лет (1933–1935) он занимал пост Президента имперской музыкальной палаты.

Последний раз имя Штрауса возникает в переписке Берга с Адорно в ноябре 1933 года. Берг переживает самый тяжелый период в своей жизни. Ввиду изменившейся политической ситуации не оставалось никаких надежд на премьеру «Лулу», завершение оперы казалось бессмысленным. Адорно советовал обратиться в Имперскую музыкальную палату, к советнику Илерту[36] или непосредственно к Штраусу, который стал властителем судеб. Берг отверг это предложение, аргументировав отказ тем, что «с Илертом [он] не знаком, а Штрауса, напротив, знает!»[37]. Даже в этой непростой ситуации он не мог пойти на компромисс, поступить вопреки собственным убеждениям.

Итак, кумир юных лет свергнут с пьедестала. И художественные, и политические обстоятельства привели к полному разрыву. Как утверждает австрийский музыковед Йозеф Гмайнер, в 12-тоновой опере «Лулу» почтительный жест в адрес Штрауса невозможен (см.: [14, *88*]). Но это верно лишь отчасти. Напротив, с тех пор как имя Штрауса вычеркнуто из ряда кумиров, его творческие принципы все больше проникают в берговские сочинения, становятся импульсом для плодотворного диалога. Музыка позднего Штрауса мало трогала Берга, его волновали темы и сюжеты рубежа веков, эпохи модерна, которая заложила фундамент личности и художественного мышления композитора, что стало очевидным лишь в зрелом творчестве, где Берг не без ностальгии обращается к идеалам молодых лет.

Многим обязана Штраусу вторая опера Берга «Лулу». Именно Штраус раздвинул границы эстетически и нравственно допустимого в опере, обратившись к скандальному и запрещенному цензурой тексту «Саломеи» Оскара Уайльда. Столь же сомнительным казался в берговском окружении текст драм Ведекинда о Лулу — он поднимает актуальную для рубежа веков проблему взаимоотношения полов, которое становится не только драмой, но антагонистическим противостоянием. Близка штраусовской героине отвратительно циничная и в то же время неудержимо притягательная красавица Лулу, одна из тех героинь, что получили название femme fatale — роковая женщина.

Есть параллели и в инструментальных опусах, прежде всего в Лирической сюите с ее тайной программой, которая, в сущности, выводит сочинение за рамки чистой музыки[38]. Само содержание программы поражает

ность эмигрировать в США. Брат Зомы Моргенштерна Моисей погиб в концлагере; см.: [13].

[36] Письмо Бергу от 28.11.1933 [20, *286*]. Хайнц Илерт (Heinz Ihlert, 1883–1945) с 1933 был президентским советником Имперской музыкальной палаты.

[37] Письмо Берга Адорно от 03.12.1933 [20, *290*].

[38] Русский перевод тайной программы см.: [5].

не только откровенной автобиографичностью, но и предельной степенью интимности. При этом Берг мог опираться и на штраусовский прообраз — Домашнюю симфонию (Sinfonia domestica). При всем различии этих сочинений, первое из которых представляет рутину семейной жизни его автора, второе же воплощает трагедию неосуществимой любви, здесь много общего. И то и другое — «скрытая опера» (latente Oper)[39], персонажи которой разыгрывают семейные сцены. Герои Штрауса — муж, жена и ребенок, показанные в будничной обстановке[40]. Берг также рисует картину буржуазной семейной жизни, которую он увидел в доме Фуксов, посетив его в качестве гостя[41]. Как и Штраус, Берг использует именные темы для Ханны Фукс и ее двух детей, показывая их игры, ссоры, примирение. Есть и аналог штраусовской будуарной сцены — это страстное Adagio appassionato, где любовники признаются друг другу в своих чувствах. Штраус не постеснялся опубликовать содержание программы, пусть и не сразу. Программа Лирической сюиты предназначалась лишь одному человеку — возлюбленной Берга.

Еще более очевидна связь со Штраусом в Скрипичном концерте, последнем сочинении Берга, написанном на смерть Манон Гропиус. О положенной в его основу «почти штраусовской модели смерти и просветления» писал еще Теодор Адорно [9, *349*]. Симфоническая поэма Штрауса в качестве траурной музыки исполнялась на венском концерте памяти великолепного штраусовского либреттиста Гуго фон Гофмансталя, о чем Бергу могло быть известно[42]. Основанием для сравнения является и жанровый синтез в концерте, который, как писал В. Райх, равным образом «принадлежит и чистой музыке, и воображаемой симфонической поэме» (цит. по: [3, *808*]). Обнародованный Райхом комментарий к концерту гласит, что Берг запечатлел здесь прелестный облик юной девушки и катастрофу ее смерти. И Штраус, и Берг живописуют предсмертную агонию, которая переходит в заключительное катартическое просветление. Идея преображения в страдании сообщает обоим сочинениям мистериальные черты.

Итак, будет уместным говорить о двух линиях берговской рецепции Штрауса. Внешне отношение к нему претерпевает значительную эволюцию: от энтузиазма и восторженного преклонения к отрицанию и враждебности. Но в зрелые годы, иронизируя над банальностью Штрауса и обрушиваясь на недостатки в его сочинениях, Берг, не отдавая себе отчета, воспроизводит многие образные и композиционные архетипы его творчества. «Поверженный идол модернизма» оказывается ближе «неисправимому романтику» Бергу, чем многим его современникам.

---

[39] Определение, данное Лирической сюите Адорно [9, *456*].

[40] Подробнее о программе см.: [24, *172–182*].

[41] См. об этом письмо Хелене от 15.05.1925: [18, *416*].

[42] Концерт состоялся 13 октября 1929 года в венском Буртгтеатре.

Использованная литература

1. *Вагнер-Тренквиц К.* Рихард Штраус в Вене / пер. с нем. Т. Верещагиной. Москва: Аграф, 2016. 237 с.
2. *Векслер Ю. С.* «Ночь (Ноктурн)». О неизвестной театральной пьесе А. Берга // Музыка в культурном пространстве Европы — России: События. Личность. История. СПб.: РИИИ, 2014. С. 236–259.
3. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. 1134 с.
4. *Векслер Ю. С.* О композиционном процессе А. Берга. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2017. 153 с.
5. *Жисупова Ж. С., Ценова В. С.* Драма сердца и 12 звуков: о Лирической сюите Альбана Берга. М.: Московская консерватория, 1998. 192 с.
6. *Луначарский А. В.* Рихард Штраус (Вступительная речь к циклу симфонических поэм в Большом театре) // Луначарский А. В. В мире музыки. М.: Советский композитор, 1971. С. 66–76.
7. *Росс А.* Дальше — шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского и А. Гиндиной. Москва: АСТ: Corpus, 2014. 558 с.
8. *Adorno Th. W.* Opernprobleme // Th. W. Adorno Musikalische Schriften VI. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 470–475. (Gesammelte Schriften. Bd. 19 / hrsg. von R. Tiedemann und K. Schultz).
9. *Adorno Th. W.* Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. 521 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 13 / hrsg. von Gr. Adorno und R.Tiedemann)
10. *Berg A.* Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen // Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen / hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Text+Kritik, 1984. S. 4–7 (=Musik–Konzepte. Heft 36).
11. *Berg E. A.* (hrsg.). Der unverbesserlicher Romantiker: Alban Berg, 1885–1935. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985. 200 S.
12. *Brosche G.* Richard Strauss und Arnold Schönberg. Mit unveröffentlichten Briefen // Richard Strauss Blätter. Neue Folge. Heft 2. Wien, 1979. S. 21–28.
13. *Fischer E.* Morgenstern, Soma // Neue Deutsche Biographie. Band 18. Berlin: Duncker & Humblot, 1997. S. 114–116.
14. *Gmeiner J.* Ideal und Bête noire: Richard Strauss — Alban Bergs beschädigtes Leitbild // Musica Conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag / hrsg. von J. Gmeiner. Tutzing: Hans Schneider, 1999. S. 71–92.
15. *Knaus H.* (hrsg.). Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2004. 339 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 29).
16. *Knaus H.; Leibnitz Th.* (hrsg.). Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 1. 1907–1911. 748 S.
17. *Knaus H.; Leibnitz Th.* (hrsg.). Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 2. 1912–1919. 728 S.

18. *Knaus H.; Leibnitz Th.* (hrsg.). Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2012–2016. Bd. 3. 1920–1935. 763 S.
19. *Kraus K.* Seeigeleiers // Die Fackel. Jg. 26. Nr. 668–675. Dez. 1924. S. 127–138.
20. *Lonitz H.* (hrsg). Adorno Theodor W. — Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. 384 S.
21. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. Lüneburg: zu Klampen, 1995. 408 S.
22. *Szmolyan W.* Die Konzerte des Wiener Schönberg–Verein // Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen / hrsg. von Heinz–Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Text+Kritik, 1984. S. 101–114 (=Musik–Konzepte. Heft 36).
23. *Werbeck W.* (hrsg.). Richard Strauss-Handbuch. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2014. 583 S.
24. *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider, 1996. 561 S.

Чехович Дмитрий Олегович

dochekh@mail.ru

Научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Dmitry O. Chekhovich

dochekh@mail.ru

Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

Темпы в инструментальном наследии Бетховена. Исторический контекст и современный взгляд

Статья содержит систематическое изложение основных сведений о темпах Бетховена, в том числе тех произведений, для которых композитор указал скорости исполнения по метроному. В общую теорию ритма внесены некоторые коррективы (неоднозначность размеров, возможность однодольных тактов). Прослежен генезис итальянских темповых терминов, поставлена под сомнение зависимость большинства их от теории аффектов; обсуждаются «миграции темпов» (когда один и тот же темп обозначен разными терминами). На примере Третьей симфонии Бетховена продемонстрирована авторская методика расчета продолжительности звучания исходя из метрономизаций. В результате сопоставления хронометража симфоний с фактами истории публичных венских концертов вскрыта несостоятельность так называемой метрической теории темпа, согласно которой быстрая музыка должна исполняться вдвое медленнее. Предложенная методика может быть использована в практике нотоиздания. В приложении воспроизведены некоторые факсимиле авторских метрономизаций Бетховена.

Ключевые слова: Бетховен, основной темп, основной пульс, внутридолевая пульсация, «дирижерская аппликатура», метроном, сравнительный анализ, хронометраж, музыкальная терминология, alla breve

Abstract

The Tempi in Beethoven's Instrumental Works: Historical Evidence and Modern Considerations

This article gives a systematic account of the Beethoven's tempi including works with metronome marks assigned by the composer himself. Some corrections are made to general theory of (musical) rhythm which e. g. apply to ambiguity of time signatures and potential 1-beat measures. Studies of origins of the well-known Italian tempo terms detect independence of most of these terms from the doctrine of the affections; additionally tempo 'migrations' (different terms attached to one and the same tempo) are discussed. The new approach to calculate a (musical) work duration, with respect to metronome markings, is exemplified by the *Eroica* Symphony. Comparison of timing of symphonies with historical documents on Viennese public concerts reveals shortcomings of the so-called 'half-speed' theory of tempo, according to which fast music should had been performed twice as long slower. The new calculation approach is offered as a useful tool to contemporary music publishers. Appendix includes some facsimiles of the original Beethoven's metronomic indications.

Keywords: Beethoven, main tempo, beat level (music), rhythmic division levels, conductor's "fingering", metronome, comparative analysis, timing (music), music terminology, cut time (alla breve)

Дмитрий Чехович

ТЕМПЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ НАСЛЕДИИ БЕТХОВЕНА. ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД[1]

Введение

Когда Бетховен готовил свои сочинения к печати, он, как правило, тщательно указывал темпы. В основном, это словесные обозначения, но в некоторые опусы (все симфонии, первые одиннадцать струнных квартетов, Септет ор. 20, Большую сонату B-dur для фортепиано ор. 106, кантату «Морская тишь и Счастливое плавание», Фугу для струнного квинтета ор. 137) и в несколько песен он внес метрономизации. Так как большинство упомянутых произведений созданы до изобретения И. Н. Мельцелем метронома (патент получен в 1815 году), их метрономизации при жизни композитора публиковались не в нотных изданиях, а специальными выпусками. Метрономизации первых восьми симфоний появились в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» [56] и впоследствии были перенесены в партитуры старого Полного собрания сочинений[2] и в карманные партитуры издательств Eulenburg и Peters. Метрономизации квартетов изданы

[1] Автор выражает признательность доктору искусствоведения Л. В. Кириллиной, кандидату искусствоведения С. Н. Лебедеву и кандидату физико-математических наук А. Ю. Зубову, ознакомившимся с первоначальным вариантом статьи, за ценные консультации, замечания и предложения, способствовавшие ее улучшению.

[2] Ludwig van Beethovens Werke: Vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1868, 1890. 29 Bde.

в виде буклета [58][3]. Списки метрономизаций для каждой части и значимого раздела (сюда входят, например, вступления) снабжены музыкальными инципитами (по одной короткой нотной строчке; см. Приложение 1). Авторство не вызывает сомнений: Бетховен сотрудничал как с Г. К. Гертелем, издававшим «Всеобщую музыкальную газету», так и с венским издательством З. А. Штейнера, причем выпуск буклетов (в литературе кратко именуемых Steiner-Listen) композитор мог контролировать лично[4]. Из инструментальных циклов Бетховена только Соната ор. 106 уже в первом издании (Wien: Artaria, 1819) содержала указания метронома непосредственно в нотах. В новом незавершенном издании Полного собрания сочинений Бетховена (München: Henle, 1961–) метрономизации также присутствуют: данные по симфониям (до начала 2019 года выпущены № 1–6) имеются в примечаниях, по квартетам — в предисловиях к соответствующим томам, по Сонате ор. 106 — в нотном тексте. Метрономизация Девятой симфонии образует отдельный сюжет; его мы коснемся позже.

Сведения о темпах сочинений Бетховена с участием фортепиано содержат трактат К. Черни[5] и редакции фортепианных сонат, осуществленные Черни (1850) и И. Мошелесом (1858). Будучи учениками Бетховена, они в юности слышали его игру и воспроизвели метрономические скорости по памяти [105][6]. Пятый концерт и поздние сонаты Черни исполнял сам,

---

[3] Существовал также буклет с метрономизациями восьми симфоний и Септета, однако ни один экземпляр не сохранился [93, *118*]. Метрономизации Септета теперь известны только по старому Полному собранию сочинений.

[4] Квартеты № 4–6 представлены в буклете под неверным опусным номером 19 (в действительности все шесть ранних квартетов — ор. 18); Бетховен не раз ошибался подобным образом [6. III, *3–4*].

[5] «Полную теоретическую и практическую фортепианную школу» (*Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*) ор. 500 Черни дополнил большим разделом об исполнении клавирных сочинений (его принято датировать 1842 годом). В 1963 году были изданы факсимильно главы о сольных и ансамблевых сочинениях Бетховена [67]; в 2010 и 2011 годах в Санкт-Петербурге вышли сразу два русских перевода: [46] (с подробными комментариями, публикацией биографических материалов и избранных глав третьей части Школы — об исполнении вообще) и [47] (более удачный в литературном отношении). В обеих публикациях комментаторы чересчур доверчивы к писаниям А. Шиндлера; о статье [19] еще пойдет речь. Ранее, в 1974 году, издательством «Музична Україна» была выпущена хрестоматия «Из истории фортепианной педагогики», где опубликован русский перевод фрагментов черниевской Школы, подготовленный А. Д. Алексеевым (в приложении приведены метрономизации фортепианных сонат; см. переиздание: [1]).

[6] «...Уже в ранней юности (начиная с 1801 г.) ему [Черни] довелось брать у Бетховена уроки игры на рояле, с величайшим пристрастием изучать все его произведения тотчас при их появлении — многие под руководством самого мастера, — и позже, вплоть до последних дней Бетховена, наслаждаться его дружеским и наставительным обращением» (из предисловия Черни; перевод Д. Е. Зубова; цит. по: [47, *10*, сноска]). О Мошелесе как об ученике Бетховена пишут Н. Л. Фишман и Л. В. Кириллина; см.: [26, *536*] (повторено в [6. I, *576*]), [37, *202, 206*], [9, *208*]. В предисловии к своей редакции сонат Мошелес вспоминал, как в пору проживания в Вене (1808–1815) следил за появлением

вероятно, руководствуясь указаниями учителя. Тот факт, что цифры Черни и Мошелеса не всегда совпадают, — не довод против метрономизаций как таковых, а дополнительная возможность выбора. Для фортепианных Вариаций ор. 34 (разнотональных и разнотемповых) Черни рекомендовал метрономизации в издании Т. Хаслингера [47, *60*]. Поздние струнные квартеты метрономизировал К. Хольц — второй скрипач квартета И. Шуппанцига, входивший в ближайшее окружение Бетховена (о его метрономизациях см.: [100, *302–303*]).

Бетховенские темпы и метрономизации — остро дискутируемая тема. Исследователи начиная с Г. Ноттебома, впервые описавшего метрономные указания Бетховена, относятся к ним серьезно (см.: [37], [38], [55], [86], [87], [88], [100], [101], [102], [113], [116], [117]), однако у такого подхода немало противников. Чаще всего отмечают слишком быстрые темпы, выходящие за мыслимый технический предел. Мы не придаем решающего значения технике как таковой, однако в наше время, когда техника инструментального исполнительства творит чудеса, открывается возможность пересмотреть укоренившиеся представления[7]. Тем не менее, во втором томе лучшей и наиболее полной на сегодняшний день отечественной монографии о Бетховене Л. В. Кириллиной можно прочесть апелляции к глухоте, суждения о «неисполнимости» авторских метрономных указаний и «сумбурной невнятице» аутентичных (в смысле метрономической скорости) исполнений [14. II, *217*]. Ранее к доводу о глухоте прибегал Вейнгартнер, ретушируя метрономизации симфоний (к слову сказать, не все)[8]. Но «такого рода аргументами можно было бы скорее оправдывать исправления в мелодии и гармонии, чем в области ритма, тесно связанной с моторикой и кинестетическими ощущениями» [38, *408*]. Учтем и время, когда Бетховен метрономизировал первые восемь симфоний: 1817 год, говорить о полной глухоте преждевременно[9].

новых произведений Бетховена и имел счастье слышать их в авторском исполнении [105, *85, Anm. 2*]. Композитор и будущий редактор тесно общались в 1814 году, в процессе изготовления Мошелесом клавира оперы «Фиделио» под наблюдением автора, и в конце 1823 года, в связи с гастролями Мошелеса в Вене. Черни и Мошелес — адресаты дружеских посланий Бетховена.

[7] Исполнение Пятой симфонии 23 марта 2008 года в аутентичных темпах под управлением Теодора Курентзиса (оркестр «musicAeterna», Большой зал Московской консерватории) вызвало неоднозначную реакцию публики; нам оно представляется художественно убедительным.

[8] «Изобретение Мельцеля относится к тому времени, когда Бетховен уже очень плохо слышал. Какие ошибки должен был допускать он при метрономических обозначениях, когда едва был в состоянии проконтролировать их правильность слухом! Попытки исполнять симфонии Бетховена в соответствии с его метрономическими обозначениями в очень многих случаях доказали несостоятельность последних» [8, *13*]. О «многих случаях» сказано в предисловии, но в основном тексте Вейнгартнер пишет и о тех немногих, где авторская метрономизация, на его взгляд, приемлема и даже превосходна [там же, *23, 79, 95, 124, 126, 138, 143, 145, 155, 171, 187, 280*].

[9] В тот год Бетховен еще мог дирижировать: в программу благотворительной академии 25 декабря 1817 года была включена Восьмая симфония под управлением автора;

Более серьезна, казалось бы, отсылка к психологическому эффекту спешки «внутренних часов» при мысленном проигрывании музыки [14. II, *218*]. Этот аргумент, однако, теряет силу, коль скоро существуют хорошие (по Вейнгартнеру) метрономизации. Получается, что «внутренние часы» спешат не всегда. И как психологически объяснить впечатляющий разброс значений скорости для Allegro? (Некоторые подробности см. ниже.) Спору нет, общий массив метрономизаций включает проблемные моменты и, возможно, требует дифференцированной оценки. Но — не огульного отрицания. Ситуацию, при которой авторские метрономные указания большинство музыкантов игнорирует, трудно назвать благополучной.

Не способствует прояснению истины распространенный общий взгляд на метрономизации как на нечто несущественное и даже вредное. Один из доводов «против» касается музыкального наследия дометрономной эпохи. Утверждается, что к сочинениям Гайдна и Моцарта метрономные обозначения неприменимы, так как композиторы той поры не знали метронома[10]. Если следовать логике этой аргументации до конца, то недопустима и нотная запись музыки устной традиции (к аналогиям скорости и высоты, метрономизации и нотной записи мы еще вернемся).

Противники метронома нередко пытаются зачислить в свои ряды самого Бетховена, ссылаясь при этом на малое количество метрономизированных произведений[11]. Возразим: Бетховену было небезразлично, какие темпы-скорости соответствуют его замыслам. В бытность концертирующим пианистом композитор мог положить начало исполнительской традиции, не требовавшей метрономических уточнений; темпы ранних фортепианных сонат, вариаций, концертов и ансамблей могли сохраниться в памяти музыкантов благодаря игре Бетховена. В перечень авторских метрономизаций входят произведения (включая значительнейшие) *для инструментов, на которых сам автор не играл*. Эти опусы понадобилось метрономизировать в первую очередь. Объем проделанной работы, конечно, несопоставим с творческими достижениями; тем не менее, только по симфониям мы насчитали 64 метрономизации, почти столько же по квартетам.

Отсутствие достоверных фактов вынуждает сторонников версии «Бетховен против Мельцеля» прибегать к подменам и фальсификациям. Так, книга В. Р. Тальсмы «Возрождение классиков. Том первый. Инструкция к освобождению музыки от механистичности» [119] начинается с подлога. Прикрываясь авторитетом Бетховена и будто бы цитируя письмо композитора Ф. Рису от 16 июля 1823 года, Тальсма подменяет текст письма произвольным его толкованием из «Биографии Людвига ван Бетховена» А. Шиндлера ([ibid., *7*]; ср.: [110, *445*]). Неблаговидная роль Шиндлера — фальсификатора

на это исполнение положительно отозвались «Венская всеобщая музыкальная газета» и *Sammler* [6. III, *199*].

[10] Так в разделе «Метроном» на сайте «Mozart Tempi» Х. Брайденштайна; см.: http://www.mozarttempi.de/metronom.html (дата обращения: 19.01.19).

[11] См. статью Брайденштайна, доступную по приведенной интернет-ссылке.

освещена в книге Л. В. Кириллиной [14. I, *21–22*] и в ее же вступительной статье к недавно вышедшему четвертому тому переводов на русский язык писем композитора [6. IV, *56–61*]; там же подчеркивается, что скрипач Шиндлер не был и не мог быть учеником Бетховена[12]. В самом же письме сказано следующее: «Что касается allegri di bravura, то мне сперва надо будет посмотреть Ваши. Должен откровенно признаться, что вообще я подобным вещам не симпатизирую, так как они — по крайней мере те, что я знаю — уж слишком преследуют цель развития лишь одной механистичности» (перевод Л. В. Кириллиной; цит. по: [9, *146*]; см. также другую редакцию перевода: [6. IV, *213*]). Здесь Бетховен, очевидно, писал не о вреде метронома, как пытаются внушить нам Шиндлер и Тальсма[13], а о виртуозных пьесах. В 1817–1818 годах композитор словом и делом поддержал изобретение Мельцеля (см.: [6. III, *180*], [57]), в 1825–1826 годах, переписываясь с издателями, неоднократно высказывал намерение метрономизировать Девятую симфонию, Торжественную мессу, квартеты ор. 127 и 131 [6. IV, *402, 467, 525, 538, 564, 575, 586, 597, 631, 648, 652, 667*]. Он успел это сделать только для симфонии [6. IV, *630–631*]; полностью реализовать план помешало роковое стечение обстоятельств в последние месяцы жизни.

Известно, что концепция Тальсмы (так называемая метрическая теория темпа) только запутала и без того непростую проблему. В частности, им утверждается, будто метроном в быстрых темпах (начиная с Allegretto) следует применять иначе, чем в медленных; предлагается определять скорость счета, руководствуясь ударами маятника через один, а значит, исполнять быстрые пьесы вдвое медленнее вопреки нормальному слуховому опыту.

---

[12] Репутация Шиндлера как биографа обрушилась в 1977 году: было доказано, что он сфальсифицировал ряд записей в разговорных тетрадях, внеся их задним числом спустя годы после смерти Бетховена. Целью Шиндлера было поднять собственный авторитет, назвавшись учеником и близким другом композитора, придать видимость документальности рассказам о якобы имевших место беседах гения с «учеником, другом и секретарем» на эстетико-музыкальные темы, а также свести счеты с рядом лиц из окружения Бетховена [35, *144*], [14. II, *322*], [6. IV, *600*].

[13] Сопоставим текст письма, его толкование Шиндлером и то, что́ у Тальсмы фигурирует под видом оригинала. Бетховен: «Mit den allegri di bravura muß ich die Ihrigen nachsehen. — — Aufrichtig zu sagen, ich bin kein Freund von dergleichen, da sie den Mechanism nur gar zu sehr befördern; wenigstens die, welche ich kenne» [123, *157–158*]. Шиндлер: «Der große Prophet weissagte schon damals, daß der Mechanismus alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen werde» [110, *445*; разрядка Шиндлера. — *Д. Ч.*] («Великий пророк предсказывал уже тогда, что механизм изгонит из музыки всю правду чувства»; перед этим у Шиндлера точная цитата. — *Д. Ч.*). Тальсма: «Am 16. Juli 1823 schreibt Beethoven seinem ehemaligen Schüler Ferdidnand Ries, daß *der gesteigerte Mechanismus im Pianofortespiel... zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen* werde» [119, *7*; курсивом Тальсма выделил якобы слова Бетховена. — *Д. Ч.*] («16 июля 1823 года Бетховен пишет своему бывшему ученику Фердинанду Рису, что *усилившаяся механистичность в фортепианной игре <...> в конце концов изгонит из музыки всю правду чувства*»). Выдавать свои мысли за чужие — известный манипулятивный прием; это усугубляется тем, что истинный источник цитирования (книга Шиндлера) скрыт от читателя.

Прилагательным «метрическая» автор книги обозначил свою методику, противопоставив ее обычной «математической» [119, *80–81*][14]. Прекрасно изданная книга Тальсмы изобилует цитатами и факсимиле из трактатов XVIII — начала XIX века (сами по себе они — ценнейший исторический материал, впрочем, привлекаемый не впервые) и, стало быть, претендует на научно-источниковедческий подход. Вполне объяснимо, почему «метрическая» теория темпа имела (имеет?) приверженцев, в том числе в России и сопредельных странах. Но Тальсма — не единственный творец «метрической» концепции.

История вопроса изложена И. В. Розановым (см.: [30]). Начиная с 1910-х годов исследователи танцевальной музыки барокко обращались к французским трактатам конца XVII — XVIII века, в которых описываются механические приспособления, предшествовавшие метроному. Приведя старинные обозначения к стандарту «М. М.», Г. Шюнеман [111], Э. Боррель [62], Р. Хардинг [79], Р. Кёркпатрик [84] и К. Закс [108][15] помогли воскресить барочную исполнительскую практику, однако их выводы были оспорены. Полемика, насчитывающая более сорока лет, инициирована в 1974 году Э. Швандтом [112]. По его мнению, расчеты названных ученых неверны, а измеряемая величина тактовой доли должна соответствовать не полупериоду колебаний маятника, как принято, а целому периоду. На практике это означает исполнение пьес вдвое медленнее, чем это было установлено ранее[16]. В итоге «после публикации статьи Швандта <...> многие музыканты, хореографы и авторы работ по старинной музыке стали пересматривать свои позиции и начали интерпретировать старинные танцы значительно медленнее, чем это делалось раньше. Одним из первых, кто доверился новой теории Швандта, был Виллем Ретце Тальсма, <...> перенесший идею Швандта о “вибрации” маятника и на итальянскую темповую терминологию (например, на термины Allegro, Presto и др.)» [30, *35*]. Эта характеристика, данная И. В. Розановым работе Тальсмы, представляется

[14] «Mathematisch oder metrisch?» — так озаглавлен раздел в критической части книги К. Милинга [97, *39–42*]. Название «метрическая теория» закреплено за взглядами Э. Швандта, В. Р. Тальсмы, Г. Вемайер и др. — их мы вслед за Милингом для краткости объединяем собирательным термином «метристы» (у Милинга нем. *Metriker*). К теориям метра М. Хауптмана, Х. Римана и Т. Вимайера эта концепция не имеет отношения. Применительно к книге Тальсмы К. фон Гляйх апологетически писал о «теории вариабельного применения метронома» [76], но в 1990-х годах отмежевался от нее. В англоязычных текстах употребителен термин *half-speed theories* («теории ополовиненной скорости»); см., например, рецензию на книгу Милинга: [54].

[15] К списку упомянутых И. В. Розановым исследователей мы бы добавили также А. Долмеча [69].

[16] Эти взгляды без веских оснований проникли в Новый музыкальный словарь Гроува 1980 года издания (статья Швандта *L’Affilard*; то же в издании 2001 года).

излишне мягкой: автор книги, воспользовавшийся не допустимым в науке приемом, заслуживает более жесткой критики[17].

«Метрические» представления породили множество публикаций сомнительной ценности и лавину критики[18]. В числе рациональных контраргументов — существование исполнительской традиции. В ней не было замечено удвоение темпов-скоростей, а значит, необходимость их «ополовинивания» по меньшей мере сомнительна. Расчеты по «метрической» методике принципиально критикуются в ряде статей разных авторов ([30], [53], [90]) и в книге К. Милинга [97]; собственные соображения мы выскажем в конце данной публикации. Сначала необходимо напомнить читателю основы теории (а в чем-то и скорректировать устоявшиеся представления); затем мы изложим важнейшие сведения о классических темпах и напоследок хронометрируем симфонии Бетховена по авторским метрономизациям.

Если оставить в стороне фантазии Шиндлера и «метристов», то причина неблагополучия видится нам в недооценке спорящими сторонами научно-методологического инструментария. Он включает эмпирические исследовательские методики, теоретическую терминологию и историзм как условие всякого исследования в области музыки. Проблема темпа имеет *комплексный междисциплинарный характер*. Между тем в большинстве публикаций темп рассматривается как сфера компетенции исполнителей. Это заметно ограничивает горизонт исследователя-практика, вынужденного изучать темп главным образом на материале близкого ему репертуара (исключения единичны). Ценные сами по себе анализы частных проблем интерпретации фортепианной (клавирной), скрипичной, вокальной, ансамблевой, симфонической музыки не достигают того уровня обобщения, при котором возможна т е о р и я темпа. Вряд ли случаен тот факт, что теория музыкальных форм анализирует циклические сочинения по частям, в то время как форма инструментального цикла поныне не имеет опубликованной теории[19]. Чтобы преодолеть трудности описания цикла, необходим новый взгляд на музыкальный темп и прежде всего логически расчленяющий анализ понятия темпа независимо от жанра и состава исполнителей.

В данной статье мы не ставим целью выработать искомую теорию темпа. Наша задача скромнее: мы предлагаем не совсем обычный ракурс анализа. Темп интересует нас с более общей к о м п о з и ц и о н н о й точки зрения. Мы сознательно акцентируем «телесную» сторону тактовой ритмики, ее скоростные характеристики, поскольку они напрямую влияют на

[17] К тому же, Г. Вемайер утверждает, что Тальсма пришел к своей концепции в 1970 году, то есть ранее первой публикации Швандта — ее она уличает в неупоминании Тальсмы [125, *167,* Anm. 166].

[18] См., например, популяризаторскую статью Г. Вемайер [124] и отклики на нее [89]; ранее сюжет дискутировался на нидерландском языке в нескольких номерах журнала «Mens & Melodie» за 1982–1983 годы.

[19] Эту теорию разрабатывал, но не успел довести до печати Е. В. Назайкинский; см.: [16].

восприятие крупномасштабных, тектонических закономерностей. Именно здесь проходит методологический рубеж, отделяющий нашу работу от большинства публикаций о темпе, включая насыщенную фактами и колоритными деталями книгу Н. П. Корыхаловой [15]. Ряд сведений о темпах XVIII века мы почерпнули из книги «Интерпретация Моцарта» Е. и П. Бадура-Скода, оба издания которой переведены на русский язык (см.: [3], [4]), из статей Д. Фэллоуза во втором издании Нового музыкального словаря Гроува ([73] и статьи о конкретных терминах), а также из монографии Л. В. Кириллиной о классическом стиле в музыке [13], специально о темповой терминологии — из источниковедческих обзоров, предпринятых А. А. Пановым и И. В. Розановым ([22], [23], [24], [25])[20]. Ранее близкий нам подход (со стороны композиции) был реализован в диссертации и монографии И. Бенген (Херман-Бенген) [81]. Для истории исполнительства сохраняет значение статья Н. Л. Фишмана [37], для теории ритма и темпа важна работа М. Г. Харлапа [38], попутно разоблачающая один из апокрифов Шиндлера[21]. Специально метрономизациям сочинений Бетховена посвящены публикации П. Штадлена [116], [117], Х. Зайферта [113], [114], К. Брауна [64]. Наиболее развернутую критику «метрической» теории темпа дал К. Милинг; в своей положительной части его книга [97], выдержавшая два издания,— непревзойденное по полноте источниковедческое исследование темпов XVII–XVIII веков. Из работ последних лет заслуживает внимания диссертация М. Нордена [100] — на данный момент это самое детальное исследование бетховенских темпов и связанных с ними метрономизаций[22].

Особняком стоит Рудольф Колиш — скрипач и теоретик из круга Шёнберга. Журнальный вариант (в переводе на английский язык) его исследования «Темп и характер в музыке Бетховена» [86] и переработанную (но не вполне завершенную) версию, вышедшую на немецком языке в виде книги [87][23], можно считать изложением научно-теоретических взглядов Новой венской школы на одну из животрепещущих проблем исполнительства[24]. Подход Колиша, не будучи узко инструментально-исполнительским, весьма

[20] Доступ к теоретическим источникам ныне значительно облегчен благодаря интернету — с большинством текстов мы ознакомились вживую по оцифровкам экземпляров словарей и трактатов из библиотек Европы и США. Они, если это специально не оговорено, цитируются в наших собственных переводах. Тем не менее, наша работа аналитическая, а не источниковедческая. Обращаем внимание читателя на полузабытый перевод важнейших глав трактата о флейте И. И. Кванца, опубликованный в 1975 году в хрестоматии «Дирижерское исполнительство» [12].

[21] Наши наработки в области темпов в некоторых существенных моментах развивают идеи М. Г. Харлапа (1913–1994), чьи публикации [38], [39] и [40] мы бы рекомендовали к первоочередному прочтению.

[22] Подробную библиографию см. в статьях *Темро* немецкой энциклопедии «Музыка в истории и современности» (первое и второе издания): [60]; [61].

[23] Вслед за немецкой публикацией издан новый английский перевод в журнале *Musical Quarterly* [88].

[24] О Колише как теоретике см. статью Ф. М. Софронова: [33].

перспективен. Пользуясь методом сравнительного анализа, Колиш пришел к настоящему открытию устойчивых типов движения в музыке. Им, в частности, выделен класс Allegro cantabile **c**, включающий относительно сдержанные по характеру движения первые части циклов Бетховена (скрипичной Сонаты Es-dur op. 12 №3, Четвертого фортепианного концерта, фортепианной Сонаты Fis-dur op. 78, Трио B-dur op. 97 и т. д.) — все в размере **c** [ibid., *37–38*]. Учет метрических характеристик при классификации темпов — краеугольный камень концепции Колиша, хотя в теорию метра он не углубляется. Сравнительный метод Колиша привлекателен тем, что устанавливает ранее незамеченные контекстные связи произведений, родственных по темпу-характеру; в спорных случаях это помогает выбрать адекватную метрономизацию (необязательно совпадающую с метрономизацией самого Колиша).

Из классификационных таблиц Колиша, Ж.-П. Марти [95], М. Нордена [100] видно, что проблему темпа невозможно интерпретировать в отрыве от теории тактового метра. Не претендуя на полноту, затронем основные ее положения и прежде всего договоримся о терминах. Мы будем различать: 1) основной пульс (уровень тактовых долей); 2) акцентную пульсацию, как правило, маркируемую тактовыми чертами (в быстрых темпах эти два уровня могут совпадать — так образуются однодольные такты); и 3) внутридолевую пульсацию (в симфонических менуэтах и скерцо венских классиков пульсация четвертей в размере 3/4[25] обычно внутридолевая[26]; в медленных темпах число уровней внутридолевой пульсации теоретически бесконечно). Под акцентом здесь понимается не усиление громкости (не на всех инструментах возможное), а «сильное время» (на письме — нормативное место сильной доли)[27]. Природа этой силы видна из приводимых ниже схем: сильное время — момент максимума совпадений регулярно повторяющихся импульсов.

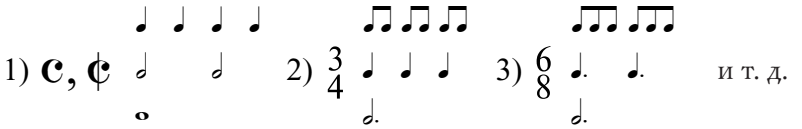
---

[25] Дробь без черты в обозначении тактового размера (ранее — «пропорции»), мы, как обычно, заменяем дробью с косой чертой.

[26] Трехдольность такта свойственна относительно медленным бальным менуэтам. Как пишут Е. и П. Бадура-Скода, «“Аристократический” менуэт из “Дон Жуана” примечателен тем, что он относится к медленной разновидности этого танца»; «менуэты из симфоний, как правило, исполнялись в Вене существенно быстрее, чем *menuetti ballabili*, а именно с одним ритмическим ударом в такте» [4, *87, 88*]. Мы вернемся к этому в связи с обозначением Tempo ordinario d’un Menuetto у Бетховена.

[27] Признавая наличие в такте только одного метрического акцента, мы не пользуемся выражением «два (три, четыре) акцента в такте», замеченным нами в литературе (см.: [13, *74–76*]). Ударам основного пульса соответствуют ит. *battuta* (неоднократно встречается в партитурах Бетховена), англ. *beat* — термины, вошедшие и в русский язык (баттута, бит). Неметрических акцентов (например, синкоп) в такте может быть несколько. «Время» в значении «тактовая доля» вошло в русскую терминологию, по-видимому, начиная с перевода «Трактата о музыкальной выразительности» М. Люси [18, *11*]. В странах французского языка это, естественно, *temps* (вариант орфографии *tems*) — калька ит. *tempo*, означающего тактовую долю; о различии сильного (*fort*) и слабого (*foible*) времен писал Ж.-Ж. Руссо в статье *Tems* [107, *507*].

Анализируя европейскую музыку XVIII–XX веков, мы имеем дело с метрической сеткой, охватывающей всю многоголосную ткань. Сама по себе метрическая сетка необязательно реализуется в звуках, может перебиваться неметрическими акцентами, однако все равно присутствует в регулярной тактовой ритмике как внутренний каркас, норматив, с которым постоянно сверяется реальное течение музыки. Обобщенным выражением метрического норматива, регулирующего ритмическое движение, могут служить обычный такт **C** (англ. *common time*), **¢** (ит. *alla breve*, англ. *cut time*) и другие распространенные размеры (в схемах 1–3 число уровней пульсации ограничено тремя[28]):



Схемы показывают важное качество тактового метра — многоплановость и градации ударений разной силы. О многоплановости тактового метра писали, в частности, М. Г. Харлап и В. Н. Холопова. Нам представляется важным подчеркнуть: в этой многоплановости заключено *специфическое отличие такта от всех видов стихотворного метра*[29]. Другим специфическим качеством метрической (тактовой) сетки, отличающим ее от стадиально предшествующих квантитативных ритмических систем (модальной, мензуральной), является ее *способность растягиваться и сжиматься во времени*. Сказанное относится к основным темпам, обозначаемым традиционными итальянскими терминами (включая суперлативы и диминутивы с аффиксами *-issimo*, *-ino*, *-etto*), к их модификациям (при помощи слов *più*, *poco*, *meno*), к ускорениям и замедлениям включая обозначенные в нотах, а также к никак не обозначенной исполнительской агогике. Мы сосредоточимся на основных темпах и основном пульсе[30].

---

[28] Схемы построены с учетом правил вертикального ранжира: на первом месте начальные вертикали, соответствующие сильному времени. Как и схемы в книге В. Н. Холоповой [43, *60*, *63–64*], они отличаются от схем «ритмического деления» в учебниках элементарной теории музыки: крупная длительность помещена внизу, как основной тон натурального звукоряда. Аналогия структуры такта и гармонического спектра звука, подсказанная М. Г. Харлапом [40, №2, *108–109*], — один из аргументов в пользу предпринятого нами переноса некоторых понятий и терминов звуковысотности в область ритма [49].

[29] Бесконечную делимость нотных длительностей и связанную с ней специфику такта прекрасно осознают филологи; см., напр.: [34, *36–38*].

[30] Идею основного темпа терминологически оформили музыканты, бывшие одновременно композиторами и дирижерами. В партитурах Малера встречаются синонимичные пояснения на немецком языке *Haupttempo*, *Hauptzeitmaß*, переводимые как «главный темп» или «первый темп». С точки зрения итогового целого такой объединяющий темп необходим в неменьшей степени, чем главная тональность, — с той раз-

Какой из уровней пульсации считать основным? Многоплановость метра предоставляет исполнителю известную свободу выбора, в связи с чем приходится говорить о неоднозначности тактовых размеров[31], о «дирижерской аппликатуре» (конкретной исполнительской реализации идеи метра) и о дольности тактов включая однодольность. Так, в схеме 1 основной уровень может быть представлен четвертями (четырехдольность), половинными (двухдольность) или целыми (однодольность), в схеме 2, соответственно, восьмыми (3×2-дольность), четвертями (трехдольность) или половинными с точкой (однодольность), в схеме 3 — восьмыми (2×3-дольность[32]) или четвертями с точкой (двухдольность); однодольность в такте 6/8 теоретически допустима, но на практике нам не встречалась.

Допуская однодольность, мы поступаем в согласии с техникой дирижирования, но при этом осознанно расходимся с авторитетной теорией. Хуго Риман писал: «...Когда мы сливаем в одно два понятия: *такта* и *мотива*, то мы подразумеваем под тактом такой промежуток времени, на который приходится *два или три счета времени*, из которых один является составляющим ядро, главным, тяжелым; отсюда ясно, что *такт с одним счетом для нас не существует*» ([28, *13*]; выделено Риманом. — *Д. Ч.*). Аналитически реконструируемый «метрический такт» (его, с нашей точки зрения, правильнее было бы называть морфологическим; в дальнейшем — МТ) часто, особенно в быстрых темпах, крупнее реально записанных «графических тактов» (ГТ). Короткие однодольные такты совпадают, таким образом, с долями «тактов высшего порядка» — лишь за последними римановская теория признает метрическое качество. Однако «сливать в одно» понятия такта и мотива — значит смешивать метр и синтаксис. Отождествлять мотив и такт неправомерно хотя бы потому, что в отличие от границ тактов границы мотивов зачастую зыбки и допускают произвол в аналитической интерпретации. В. Н. Холопова признает существование однодольных тактов, но только тех, которые обозначены размером с единицей в числителе ([44, *15*], [45, *119*]). Из наблюдений Г. Н. Рождественского [29, *4–5*] следует, что дольность такта не всегда совпадает с числителем размера: «Бывают случаи <...>, когда при выставленных при ключе 4/4 ни в коем случае нельзя

ницей, что тональность есть свойство классической композиции, а темп, как принято считать, характеризует исполнение. Основной темп указывается в начале произведения (части, обособленного раздела) при помощи словесной ремарки и/или метрономического обозначения. В тех редких у классиков случаях, когда указаний в начале нет, основной темп подразумевается сам собой; у Бетховена темп не указан в Романсе G-dur op. 40 для скрипки с оркестром, что является редчайшим исключением.

[31] Придирчивый читатель, возможно, возразит против того, чтобы такты 𝄴 и 𝄵 изображались одной и той же схемой; вопрос о сходствах и различиях этих размеров мы затронем ниже.

[32] Мы здесь не пишем «шестидольность», так как на микроуровне восьмых требуется конкретизация: разные группировки ♫♫♫ и ♫♫♫ маркируют существенно различные тактовые структуры. На композиционном уровне группировка не важна, и дольность можно интерпретировать просто как число долей (см. расчеты в конце статьи).

дирижировать на 4, а можно и необходимо дирижировать только на 2, а то и на 1; когда при выставленных при ключе 6/4 нельзя дирижировать на 6, а можно и необходимо только на 2; когда 6/4 ошибочно дирижируют на 3 (то есть дирижер не осознает разницу между двухдольностью и трехдольностью такта)». О реальной однодольности говорит распространенный в дирижерской практике счет «на раз» в быстрых темпах при сигнатуре размера ¢, 2/4 или 3/4. Не пересмотреть ли нам, теоретикам, всеобщее убеждение в исключительной редкости однодольных тактов?

Имена темпов

Темповая терминология — детище XVI века; на излете эпохи мензуральной нотации родились такие старые обозначения, как ит. presto. Общеизвестные итальянские термины, которые принято связывать с темпами, не несут следов мензурального мышления; только обозначение alla breve отсылает нас к длительности «бревис». Прочие термины историческая традиция возводит к теории аффектов (см.: [10]; [20, *151*]; [106]; [115])[33], что, на наш взгляд, верно лишь отчасти. Мы позволим себе гибрид мини-энциклопедии и проблемно-ориентированного изложения. Алфавитный порядок темповых терминов не соблюдается, но курсивы отсылают к соответствующим «черным словам»; число их не настолько велико, чтобы затруднить навигацию. Затрагиваемые проблемы могут иметь отношение к разным темповым терминам, но ради удобства изложения мы концентрируем их вокруг alla breve (связь дирижерской аппликатуры и темпа), andante (темповые миграции) и presto (пресловутая «неисполнимость»). Мы ограничимся только теми терминами, которыми пользовались композиторы середины XVIII — первой четверти XIX века. Начнем с самого древнего.

Alla breve. Это наименование первоначально относилось к знаку белой мензуральной нотации (2/1, C2 или ¢), предписывавшему певцам уменьшить вдвое абсолютные ритмические значения нот («две вместо одной»). Тот же смысл имел термин «двойная пропорция» (лат. *proportio dupla*). Мензуру, образуемую нормальными длительностями (*integer valor*), итальянские теоретики XVI века называли *tactus alla semibreve*, а мензуру с вдвое ускоренными нотами той же стоимости — *tactus alla breve*[34]. В тактовой ритмике (с XVII века) знаки ¢, C2, 2 служили в качестве обозначений размера 2/2 («малое» alla breve). Даже в классическую эпоху композиторы могли обходиться одним лишь знаком ¢ без словесной конкретизации темпа (примеры из музыки Моцарта см. ниже). В отличие от ренессансных мензуралистов,

[33] Это мнение ранее разделял и автор настоящей статьи.

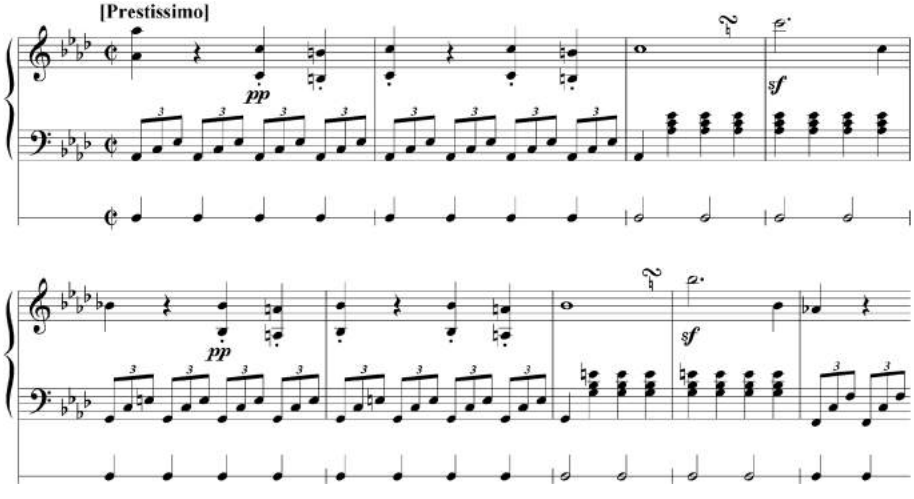
[34] Подробнее о «пропорциях» см.: [52, *155–211*]; [66]; [68]; из первоисточников — «Музыкальные пропорции» Тинкториса [27, *465–519*]. Пропорции не были полноценными указаниями темпа: в условиях «нормальной длительности» каждого нотного знака перемена его продолжительности — лишь временное отклонение от нормы. В зрелой тактовой системе музыкального ритма подобная норма отсутствует, а темпы имеют самостоятельное значение.

композиторы нового времени проставляли эти знаки не только при перемене значения нот, но и в начале произведения. Тем не менее, знак 𝍪 в сочетании с преобладающими крупными длительностями (не мельче восьмой) был приметой связанного с мензуральной теорией и практикой старинного стиля композиции (ит. *stile antico*, *prima pratica*). Основная сфера применения alla breve в музыке барокко и ранней классике — церковные жанры, где сигнатура 𝍪 указывала на двухдольный такт. Словесное обозначение alla breve при сохранении обычного размера 𝍨 предписывало вести счет половинными на 2 вместо счета четвертями на 4.

В классическую эпоху сигнатура 𝍪, вообще говоря, не означает ни быстрого темпа, ни обязательной двухдольности. Вопреки стереотипу, принятому в учебниках, у 𝍪 много общего с 𝍨: в такте alla breve могут быть как 2 доли (счет половинными), так и 4 (счет четвертями), например, в средних частях инструментальных циклов Моцарта, где уже ничто не напоминает стиль *antico* (см. примеры 2 и 3). Эти размеры различаются только в контексте того или иного темпа: обычный такт 𝍨 в быстрых темпах двухдольный или четырехдольный, в умеренных четырехдольный, в медленных восьмидольный; такт 𝍪 в быстрых темпах однодольный, двухдольный, иногда четырехдольный, в умеренных двухдольный или четырехдольный, в медленных четырехдольный.

Говоря о ритмической (и темповой) неоднозначности 𝍪, мы по сути затрагиваем общую проблему неоднозначности размеров и связанный с ней вопрос о выборе счетной единицы — то есть о том, что́ Н. П. Аносов и Г. Н. Рождественский называли дирижерской аппликатурой. В следующем примере эта неоднозначность осознанно обыгрывается:

1 Бетховен. Соната f-moll ор. 2 №1 для фортепиано, IV часть, переход к репризе (на дополнительной линейке схема — основного уровня пульсации)



Черни в 1842 году указал для первой части и финала общую скорость 𝅗𝅥 = 104 [47, *13*], в 1850-м — 𝅗𝅥 = 108 [105, *86*] (разница несущественна). Правомерен вопрос: как возможно, что эта метрономизация в первой части относится к Allegro, в финале — к Prestissimo (и то и другое в размере 𝄵)? Многочисленные случаи подобного рода метафорически емко объяснил М. Г. Харлап: помимо «сказуемого» (скорости) в метрономном обозначении важно также «подлежащее» (величина счетной единицы) [38, *410*]. В Первой сонате Бетховена необходимо различать счетные единицы — половинную (для Allegro) и четверть (для Prestissimo)[35]. Эффект Prestissimo в размере 𝄵 связан с активным пульсированием четвертей, триольными фигурациями восьмых и счетом на 4; двухдольный эпизод As-dur при той же метрономической скорости воспринимается как более спокойный по темпу (аналог первой части); в переходе к репризе (и к основному темпу!) чередуются оба варианта пульсации (пример 1). Это не значит, что эпизод As-dur вдвое или втрое медленнее экспозиции и репризы. Немаловажную роль играет подразумеваемый основной пульс: изменились в первую очередь образующие его счетные доли. Хотя половинные пульсируют вдвое реже четвертей, хотя ритм сопровождения четвертями втрое реже триолей восьмых, эффект сниженной скорости отчасти компенсируется возросшей весомостью счетных единиц — тех, по которым дирижируется музыка[36]. Дирижерская аппликатура стала темой самостоятельного исследования (Г. Н. Рождественский рассматривал ее на примерах из музыки XX века; см.: [29]). Она, как видим, говорит о внутреннем устройстве самой музыки и поэтому имеет отношение ко всем исполнительским специальностям.

Изменчивость «подлежащего» в финале Первой сонаты Бетховена неожиданно проливает свет на давний заочный спор. Моцарт критиковал «шарлатана» Клементи за несоответствие его игры объявленному темпу и счет на 4 в быстром 𝄵: «Он пишет, что сонату надо играть Presto или даже Prestissimo и alla Breve — а сам играет ее Allegro на 4/4» (письмо от 7 июня 1783 года [21, *380*]). Возможно, что Клементи играл недостаточно быстро для Prestissimo; четырехдольность в 𝄵, как мы только что видели, вполне допустима. При относительно медленном движении четырехдольное alla breve находим и у Моцарта (пример 3) — в том редком у классиков случае, когда темповая ремарка в размере 𝄵 отсутствует[37].

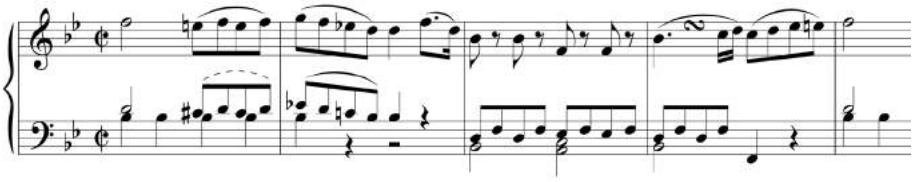
---

[35] Таким образом, метрономизация Черни корректна для первой части, а в четвертой подходит скорее для эпизода, чем для финала в целом. Для основного темпа финала теперь правильнее было бы написать 𝅗𝅥 = 208–216, что́ во времена Бетховена и Черни не представлялось возможным: в ранних моделях метронома частота ударов в минуту ограничивалась диапазоном 50–160 (см.: [101, *127*, сн.], [106, *103*]).

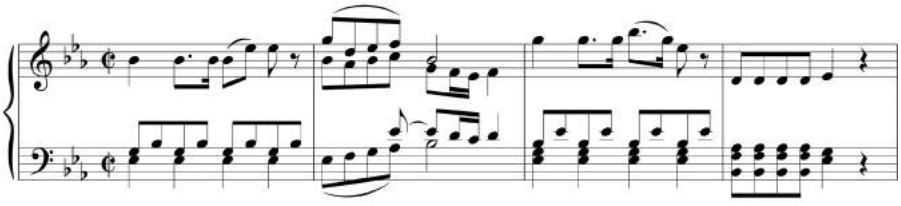
[36] Подробнее о ритмическом «весе» нотных знаков и влиянии зрительного образа нотной записи на восприятие темпа см.: [38, *379, 410–411*], [40], [49].

[37] Здесь можно усмотреть след позднебарочной теории и практики *tempo giusto*, наделявшей тактовые размеры (не только 𝄵) собственными темпами-скоростями (подробнее об этом см.: [49, *68–69*]). На примере концертов Моцарта мы видим, что классический гомофонный синтаксис эту практику расшатывает.

2 Моцарт. Концерт d-moll KV 466 для фортепиано с оркестром. II часть



3 Моцарт. Концерт c-moll KV 491 для фортепиано с оркестром. II часть[38]



Опытный глаз аналитика уловит тонкое синтаксическое различие двух приводимых нами примеров моцартовского alla breve. Во второй части Концерта d-moll (пример 2) границы МТ и ГТ совпадают, благодаря чему первое предложение периода занимает положенные 4 такта; во второй части Концерта c-moll (пример 3) один ГТ равен двум МТ, поэтому в 4 записанных такта укладывается весь период[39]. С синтаксическим различием, по-видимому, как-то связана разница в темпах: в первом случае представляются естественными счет по половинным и внутридолевая (следовательно, более частая) пульсация четвертей, во втором — счет по четвертям[40]. Если воспользоваться терминологией Римана, второй случай — классический пример записи в «двойных тактах»[41]. Сравнительный анализ, помимо прочего, демонстрирует вышеупомянутую многоплановость тактового метра.

---

[38] В автографе чьей-то рукой вписана темповая ремарка Larghetto. В медленной части Концерта B-dur KV 527 (также alla breve) обозначение Larghetto — авторское.

[39] Этим наблюдением любезно поделилась с нами доктор искусствоведения Т. С. Кюрегян, за что приносим ей сердечную благодарность.

[40] Ж.-П. Марти в книге о темпах Моцарта относит обе рассматриваемые части к «сложным темпам» (англ. *composite tempi*), для которых указывает метрономические скорости в двух вариантах (через косую черту) по разным единицам счета. Так, естественная скорость для второй части ре-минорного Концерта примерно 𝅗𝅥/𝅗𝅥 = 80/40, для второй части до-минорного — не быстрее 𝅗𝅥/♩ = 30/60 [95, *206*].

[41] В партитурах XVIII века тактовые черты иногда ставились не перед каждой сильной долей, а через одну; «нотировке двойными тактами» (нем. *Doppeltaktnotierung*) посвящен специальный раздел книги Х. Хелля об оперных увертюрах неаполитанской школы [80, *75–93*]. Х. Хелль пишет, что подобная особенность композиторской нотации прослеживается не только в музыке первой половины XVIII века, но и у венских классиков [ibid., *75*]. Это верно для Гайдна и Моцарта; у Бетховена такая запись встречается редко. Признаком *Doppeltaktnotierung* могут быть гармонические кадансы на слабых (по записи) долях (именно это демонстрирует пример 3), которые мы слышим как сильные, на сей раз в согласии с римановским учением о «метрическом периоде»,

Так называемое большое alla breve (𝄵) — обозначение размера 4/2 (2/1), также мензурального происхождения (пример — хор Credo из Мессы h-moll И. С. Баха[42]). В музыке Бетховена, насколько нам известно, этот размер не встречается.

В итоге можно констатировать, что знак 𝄵 далеко не во всех случаях означает определенный темп. Зрелая тактовая система, вообще говоря, могла бы обойтись без такого пережитка квантитативности как alla breve, пользуясь иными средствами. Среди них, как известно, наибольшей популярностью пользуются словесные ремарки, характеризующие темп как тип движения (терминология, относимая к исполнительской нюансировке темпа, в статье не рассматривается).

Adagio (ит. «тихий», «спокойный») — термин, комплекс значений которого связан со спокойным и неторопливым характером музыки (композиции и исполнения): 1) медленный темп; 2) самостоятельная музыкальная пьеса, ария или часть циклической формы, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с XVI века и, в отличие от некоторых других темповых терминов, не произошел от определенного аффекта (здесь мы вынуждены не согласиться с Л. М. Гинзбургом [7], опиравшимся на источники XVIII века). В «Новой музыке» Н. Генгенбаха (1616) и «Современной музыкальной практике» И. А. Хербста (1658) термин Adagio (как и Largo, Lento, Tardo) предписывает «медленный такт» [22, *4*]. В начале XVIII столетия сходным образом («Удобно, покойно, не торопясь, а значит, почти всегда медленно, немного растягивая такт») толковал термин Adagio С. де Броссар [63, *8*]. Первые аффектные характеристики Adagio появились не ранее XVIII века: И. Маттезон [96, *67*] ставил в соответствие Adagio аффект скорби (*Betrübniß*). Спустя полстолетия об этом же аффекте Adagio писал И. Ф. Кирнбергер в энциклопедии И. Г. Зульцера («подходит <...> для нежно-скорбных страстей») [118, *17*]. Как темп, требующий «пения, нежности, покоя», характеризовал Adagio И. Н. Гуммель [82, *428*]. Скоростные характеристики Adagio не совпадают у разных авторов. В XVIII веке встречались толкования Adagio как умеренного и среднего темпа (Ж.-Ж. Руссо [107, *27*]), но преобладают — как очень медленного. По Дж. Грассино, Adagio — самый медленный темп [77, *8, 119*] или находящийся на второй ступени после Grave [ibid., *3*]; согласно Г. Ф. Вольфу [126, *4*] и Кирнбергеру [118, *17*] Adagio — среднемедленный темп.

И. И. Кванц, расслышавший в Adagio «вкрадчивую мольбу» [12, *20*], посвятил характеру исполнения Adagio главу XIV своего «Опыта руководства по игре на поперечной флейте» (1752); композиторам, пишущим Adagio,

---

в норме — восьмитактовом (см. статью и соответствующий раздел книги Ю. Н. Холопова: [41], [42]).

[42] О размере 2/1 И. Ф. Агрикола писал: «Действительно, этот размер в наши дни [1775 год] встречается очень редко, и особенно редко в истинном и чистом виде. Тем не менее в нем есть своя особая весомость, требующая при исполнении особой тяжести; уместен же он главным образом в развитой церковной хоровой музыке» [5, *212*].

адресованы специфические рекомендации в главе XVIII «Опыта», касающиеся выбора тональности, характера ведущей мелодии, дополнительных обозначений аффекта и т. п. [там же, *46–47*]. В своей систематике темпов Кванц брал за основу пульс с частотой 80 ударов в минуту; в этой системе Adagio существует в двух видах: Adagio assai (два удара на каждую четверть, то есть пульс — восьмушка) и Adagio cantabile (пульс — четверть) [там же, *38*].

В циклических формах Adagio — характер движения, ставший почти обязательным для части цикла, выполнявшей функцию «лирического центра», как правило, средней. Он приобрел особое значение в классическом стиле в связи с развившейся эстетикой выразительности (в противовес изобразительности барокко); будучи менее всего связан с бытовыми жанрами и программностью, не изображая конкретных, называемых чувств, adagio-характер во многом раскрыл новые возможности инструментальной музыки: ее способность самостоятельно, вне драматического действия и без посредства литературного сюжета быть выразителем художественного мира, глубин человеческой личности.

Lento (ит. «медленный») — одно из обозначений медленного темпа, близкого Adagio, Largo. Другие обозначения: Lente, Lentamente (у Л. Моцарта [98, *49*]). Термин восходит к XVI веку (Дж. Царлино упоминал «протяжные и медленные движения» — *movimenti tardi e lenti* [71]); несмотря на бóльшую определенность словарного значения в сравнении с другими терминами, относительно редок. Единственный случай использования этого термина у Моцарта — Маленький траурный марш c-moll для клавира KV 453a. Французским наречием Lentement (медленно) пользовался Ж. Б. Люлли в музыке к «Мещанину во дворянстве» Мольера; встречается оно и у И. С. Баха (заключительная часть органной Фантазии G-dur BWV 572). Лексикографы XVIII века (Ж.-Ж. Руссо) считали Lento синонимом самого медленного темпа — Largo [107, *265*], эта точка зрения долгое время господствовала. Обозначение Adagio non lento у Й. Гайдна (вторая часть первого «Прусского» струнного квартета Hob. III: 44), вероятно, требует медленного, но не слишком затянутого темпа.

Grave (ит. «тяжелый», «серьезный») — обозначение характера движения, главным образом в медленном темпе. В начале XVII века оно употреблялось не терминологически, в том числе как название хора в многохорном стиле венецианской школы (*acuto* — верхний, *grave* — нижний хоры [70]); как исполнительское указание впервые фигурирует в «Свадьбе Фетиды и Пелея» Ф. Кавалли (1639). Согласно Броссару Grave — «наречие, означающее, что следует отбивать такт и петь или играть тяжело, степенно, величаво и поэтому почти всегда медленно» [63, *43*]. Иной трактовки Grave придерживался Кванц: «Grave, при котором мелодия состоит из пунктированных нот, должно играться несколько приподнято, оживленно и иногда также украшаться пассажами, прерываемыми аккордами» [103, *142*] (цит. в переводе Л. В. Кириллиной по: [13, *78*]). По И. Н. Гуммелю, термин «Grave» следует понимать «грузно, серьезно» [82, *56*]; по Д. Штейбельту, он означает

«важно и горделиво» (цит. по: [15, *56*]). В скоростных характеристиках имеются расхождения. Согласно анонимному французскому автору (1771), в итальянской музыке Grave — самый медленный темп, во французской — самый медленный после Lentement [там же, *55*] (см. Lento). Т. Басби считал его самым медленным после Adagio [там же]. Вступление (Grave) к первой части Восьмой («Патетической») фортепианной сонаты Бетховена кажется предельно медленным не столько из-за скорости как таковой[43], сколько из-за вдвое более длинных тактов, чем в Adagio второй части (влияние длины тактов на восприятие темпа — тема отдельной статьи).

Largo (ит. «широкий») — 1) медленный темп и характер движения, близкий Adagio; 2) пьеса или часть цикла, исполняемая в этом темпе. В XVII веке термином Largo обозначалось относительно (но не предельно) медленное движение в инструментальной музыке (например, в жанре сарабанды). Термин обычен уже в раннем итальянском речитативе, где декламационность служит средством изображения аффекта. Согласно Ж.-Ж. Руссо, темп Largo — предельно медленный [107, *265*]. Однако, как писал в 1818 году Ж.-Ж. де Моминьи, Largo «часто не медленнее Adagio, но в нем больше решительности характера; Adagio, пожалуй, более сладостно, более чувствительно, более страстно; в нем столько же благородства, сколько в Largo, но в Largo более гордости» [75, II, *95*][44]. Подобные характеристики невозможно ни обосновать, ни опровергнуть. Согласно Г. К. Коху, Largo свойственна «торжественная медлительность» [85, *890*].

У Бетховена есть несколько замечательных образцов Largo: средние части фортепианных сонат — Largo appassionato 3/4 во Второй, Largo, con gran espressione 3/4 в Четвертой, Largo e mesto 6/8 в Седьмой. Largo 3/8 Третьего фортепианного концерта — вероятно, самая медленная композиция в наследии Бетховена (по Черни, ♪ = 66, в пересчете на основной пульс ♪ = 33; см.: [47, *103*]). Демоническая мрачность Largo assai ed espressivo 2/4 из Фортепианного трио ор. 70 №1 дала повод Черни сравнить его с появлением на сцене Тени отца Гамлета [47, *91*] (впоследствии все трио получило название «Призраки»).

Производные от Largo термины Largamente, Largissimo для музыки изучаемого периода времени не характерны. Напротив, довольно распространен у венских классиков диминутив **Larghetto** (ит., уменьшительное от Largo) — обозначение темпа, близкого к Largo, но чуть более подвижного. Термин стал популярным в XVIII веке. Согласно Ж.-Ж. Руссо, он обозначает темп не столь медленный, как Largo, более сдержанный, чем Andante, и очень близкий к Andantino [107, *265*]. Руссо также отмечал, что уменьшительный суффикс в обозначении Larghetto по смыслу противоположен

[43] Метрономизация Черни [47, *26*] ♪ = 92 (в пересчете на основной пульс ♪ = 46) впоследствии существенно скорректирована им в редакции фортепианных сонат: ♪ = 63. Мошелес в своей редакции указал почти ту же скорость ♪ = 60 [105, *88*].

[44] Свое ощущение характера Largo Моминьи полемически противопоставляет цитатам из Руссо.

суффиксу в обозначении Andantino и служит указанием «большей веселости такта», чем в темпе Largo [ibid., *31–32*]. В автографах Моцарта термин Larghetto встречается чаще, чем Largo; менее употребительный в XIX веке, он вновь используется в стилизациях классики, характерных для музыки XX века (вторая часть Первой, «Классической», симфонии Прокофьева). Larghetti Бетховена немногочисленны: первый раздел «Аделаиды», вторая часть Второй симфонии, вторая часть Скрипичного концерта, вступление к финалу Квартета ор. 95 (Larghetto espressivo).

Andante (ит., букв. «идущий шагом», от *andare* — «идти», «ходить») — 1) обозначение темпа (характера движения), среднего или ниже среднего по скорости; 2) пьеса, ария или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с середины XVII века, первоначально характеризовал только движение баса [63, *5*] и лишь со временем стал относиться ко всем мелодическим голосам. Примеры такого рода из музыки И. С. Баха: Прелюдия h-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира, вторая часть Итальянского концерта (при всем различии в характере движения в обоих случаях равномерно пульсируют восьмые; указание Andante — авторское). Лексикографы уточняли: «чтобы все ноты были ровными, а звуки хорошо отделены» (Броссар; [63, *5*]), «ноты должны быть сыграны отчетливо» (Дж. Грассино; [77, *4*]), «движение четкое без веселости» (Ж.-Ж. Руссо; [107, *31*]); со временем эта трактовка Andante была забыта. В русских изданиях учебных руководств начала XIX века (Йозефа Черни, И. Плейеля, Н. Финагини) термин Andante переводили «прохаживаясь», «шественно» [15, *46, сн. 2*].

Скоростные характеристики XVIII века противоречивы — от «весьма медленно» у Ф. Э. Нидта [22, *5*] до «движения шагом, смыкающегося на пограничной линии с allegro» у К. Ф. Д. Шубарта (перевод Л. В. Кириллиной; цит. по: [13, *79*]). До начала XIX столетия преобладало толкование Andante как темпа, среднего по скорости: «среднее движение, не очень медленное и не быстрое» — Д. Г. Тюрк (1789) [122, *108*]; «тактовое движение, среднее между быстрым и медленным» — Кох (1802) [85, *142*]. Как средний темп Andante мог трактовать и В. А. Моцарт: «Но я прошу сказать ей [сестре], что ни в одном концерте не должно быть Adagio, а только лишь Andante» (письмо от 9 июня 1784 года; цит. по: [3, *38*]). Трактовка Andante как среднего по скорости и даже подвижного темпа способна помочь в переводе с виду загадочных словосочетаний и терминов-модификаций XVIII века (Andante moderato, Andante ma non troppo, Poco andante, Andante ma adagio — не скоро, Andante allegro — довольно скоро; Più andante — скорее, Meno andante — медленнее). Другие разновидности: Andante grazioso, Andante cantabile (не скоро, певуче).

В связи с Andante имеет смысл затронуть вопрос о темповых миграциях, ранее, насколько нам известно, не поднимавшийся.

Миграция из Andante в Allegretto. Нет оснований думать, что во времена Гайдна и Моцарта Andante понималось единообразно и без изменений.

Моцартовское Рондо F-dur для фортепиано KV 494, став финальной частью Сонаты KV 533, превратилось из Andante в Allegretto. В данном случае это говорит о непосредственном соседстве указанных градаций темпа и о ситуативности в выборе словесных темповых обозначений при небольшой разнице в скорости. В XIX веке термин Andante постепенно утратил прежнее значение и приобрел ныне общепринятое: умеренная разновидность медленного темпа. Средний темп стали отождествлять с Allegretto, и эту перемену засвидетельствовал Бетховен в 1818 или в 1819 году, метрономизировав струнные квартеты ор. 18 №4 (1799) и ор. 59 №1 (1806): Andante scherzoso quasi Allegretto Четвертого квартета и Allegretto vivace e sempre scherzando Седьмого уравниваются одной и той же скоростью ♩. = 56 (обе части — в размере 3/8). Сходную миграцию из Andante в Allegretto можно обнаружить, сравнивая вторую часть Симфонии Й. Гайдна D-dur Hob. I:101 (знаменитые «Часы» Andante) и Allegretto Трио Бетховена ор. 70 №2; Черни метрономизировал их одинаково: ♪ = 116 ([94, *78*], [47, *93*]).

Встречные миграции темповых терминов и самих темпов — возможный довод против логоцентризма в понимании темпов и в пользу метрономизаций. Особенно характерна судьба диминутива **Andantino** (ит., уменьшительное от Andante), означающего темп и характер движения, близкий Andante. Термин употребляется с XVIII века. Трудность его понимания отмечал Бетховен в письме Г. Томсону от 19 февраля 1813 года: «Если в будущем среди песен, которые Вы мне присылаете для композиции, встретится Andantino, то прошу Вас уведомлять меня, является ли это Andantino чем-то более медленным или же более быстрым, нежели Andante; ибо этот термин, так же, как и многие другие музыкальные термины, имеет настолько неопределенное значение, что иной раз Andantino приближается к Allegro, а иной раз, наоборот, играется почти как Adagio» [6. II, *144*]. Эта просьба, помимо прочего, красноречиво доказывает, что темп — не сугубо исполнительская, но также и композиторская проблема. У Бетховена обозначения Andantino единичны: это песня «Проснись, голубка» (*Horch auf, mein Liebchen* WoO 158) и обработка британской народной песни «Алеет солнце» (*Red gleams the Sun* WoO 158/2; здесь обозначение Andantino quasi allegretto свидетельствует о том, что Бетховен к 1817 году определился с положением Andantino на темповой шкале). Е. и П. Бадура-Скода полагали Andantino Моцарта более подвижным, чем Andante [3, *44*], но теперь придерживаются противоположного мнения [4, *86–87*]. Более медленным его считали Ж.-Ж. Руссо («менее веселый» такт [107, *31–32*]), Д. Г. Тюрк [122, *109*], Ф. Тьеме [121, *43*], Т. Басби [65, *19*], И. Плейель и И. Прач (по данным Н. П. Корыхаловой [15, *52*]), И. Н. Гуммель [82, *56*]; более быстрым — Г. Ф. Вольф [126, *9*], Г. К. Кох [85, *143*]. Более скорым Andantino, по-видимому, представлял себе Шуберт (ремарка во второй части фортепианной Сонаты a-moll ор. 164 — Allegretto quasi Andantino).

Maestoso (ит. «величественно», «торжественно») — термин, указывающий на торжественно-величавый характер движения в музыке.

Используется начиная с XVII века, встречается в интродукциях французских увертюр (в том числе у Генделя и Телемана). Скорость исполнения недостаточно определенна, хотя большинство авторов единодушны в том, что темп Maestoso сдержанный, неторопливый. Этому, казалось бы, противоречит нередкая в произведениях Моцарта темповая ремарка Allegro maestoso. Словесные указания темпа у Моцарта иногда сохраняют буквальный смысл и относятся больше к аффектной характеристике, чем к скорости как таковой; в данном случае адекватным переводом могло бы быть «бодро, с достоинством». Н. Арнонкур связывал эту разновидность Allegro с пунктированным ритмом в размере **𝐂** (в русском переводе — «торжественно, скоро» [2, *125*]). Примечательно указание Modo dorio. Maestoso, e grave («Дорийский лад. Торжественно и весомо») в партитуре музыки Дж. Сарти к «Начальному управлению Олега» Екатерины II (хор из «Алкесты» Еврипида)[45].

Бетховену приписывается следующая характеристика поэзии Ф. Г. Клопштока: «Всегда maestoso! Des-dur! Не так ли?» [83, *286*]; достоверность этого свидетельства Ф. Рохлица сомнительна. Сам Бетховен редко применял ремарку Maestoso; показательные случаи — вступление к первой части Фортепианной сонаты ор. 111 (Maestoso) и первая часть Девятой симфонии (Allegro ma non troppo, un poco maestoso), имеющие характер трагической ораторской речи. Еще одно Maestoso находим в зачине Квартета Es-dur ор. 127.

Moderato (ит. «умеренно») — исполнительский термин, преимущественно связанный с умеренным, спокойным темпом (характером ритмического движения). Некоторые авторы относили его не только к темпу, но и к динамике: «Ни слишком громко, ни слишком тихо, ни слишком быстро, ни слишком медленно и т. д.» (С. де Броссар [63, *61*]). Умеренность — один из восьми аффектов (по А. Кирхеру), вызываемых музыкой в человеке. Лексикографы XVIII века не связывали Moderato с какой-либо определенной скоростью. Ж.-Ж. Руссо приравнивал Moderato (точнее, фр. *Modéré*) к Andante [107, *298*], и оба термина до начала XIX века указывали на средний по скорости темп. У венских классиков ремарка «moderato» обычно уточняет основной темповый термин: Бетховен обозначил Allegro moderato (умеренно скоро) начальные части Четвертого фортепианного концерта, Десятой скрипичной сонаты и Трио ор. 97 (также финал этого трио), Allegretto moderato — финал Фортепианной сонаты ор. 53, Andante moderato (не торопясь) — вторую тему третьей части Девятой симфонии. Moderato в самостоятельном значении — весьма оживленный менуэт в Симфонии Hob I: 100 Гайдна (𝅗𝅥. = 66 по Черни [94, *78*]) и более спокойная первая часть Фортепианной сонаты ор. 110 Бетховена (Moderato cantabile molto espressivo 3/4), по-разному метрономизированная Черни в 1842 (♩ = 76) и 1850 (♩ = 63) годах [47, *56*], [105, *94*].

Allegretto (ит., уменьшительное от Allegro) — 1) разновидность аффекта Allegro; умеренная живость и веселость в музыке XVIII века; 2) обозначение

[45] О близости Maestoso и Grave нам доводилось читать также и в теоретических источниках.

темпа, среднего или немного выше среднего по скорости; 3) музыкальная пьеса или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Термин употребляется с первой половины XVIII века; дольше, чем Allegro, сохранял семантику аффекта и характеристичность: «играется несколько потише Аллегра... обыкновенно имеет в себе нечто приятного, ласкательного и забавного» (анонимный «Методический опыт», 1773; цит. по: [15, *44–45*]), «приятная веселость» (Г. К. Кох [85, *130*]).

В теории И. И. Кванца Allegretto — темп, соответствующий «нормальному пульсу» (80 ударов в минуту), отбиваемому четвертями в такте **c** и половинными в такте **¢** [12, *38*]. На практике скорость Allegretto менее определенна, а счетными долями могут быть также восьмая и четверть с точкой (в размере 6/8 встречаются оба варианта пульсации). В большинстве теоретических источников XVIII — начала XIX века Allegretto занимает позицию (ступень) между Allegro и Andante. Так понимали этот термин Л. Моцарт, первым заговоривший о «ступенях» [98, *30, 48*], и, по-видимому, В. А. Моцарт. В ранних венских фортепианных сонатах Бетховена термин Allegretto сочетается с жанровыми определениями (менуэт в Первой, скерцо во Второй). Отойдя от типовых аффектов, Бетховен глубоко индивидуально трактовал характер движения Allegretto в финалах Фортепианной сонаты ор. 53 (Allegretto moderato), Шестой симфонии, струнных квартетов — ор. 74 и ор. 95 (Allegretto agitato — возбужденно); уникальны allegretti — средние части симфоний: скорбно-элегическая в Седьмой и юмористическая в Восьмой (Allegretto scherzando).

Термин **Allegro** (ит., букв. — «веселый», «оживленный») имеет три значения: 1) один из основных аффектов; радость и веселье как предмет изображения в музыке XVII–XVIII веков; 2) скорый темп; 3) музыкальная пьеса, ария или часть цикла, исполняемая в этом темпе. Толкования термина: «весело и живо, очень часто быстро и легко; но иногда также в умеренном движении, хотя и весело и оживленно» (С. де Броссар [63, *9*]), «основной характер Allegro — это бодрость и живость» (И. И. Кванц [12, *18*]). Ж.-Ж. Руссо в своем словаре расширил круг значений: наряду с «весело» он приводит и другие аффектные характеристики — «ярость, горячность, отчаяние» [107, *30*]. У Моцарта обозначение Allegro нередко может быть истолковано буквально, в смысле господствующего аффекта, например, в первой сцене «Свадьбы Фигаро» — «весело, живо, бодро, радостно» [51, *17*[46]]. Две группы значений термина (аффектная и скоростная) со временем стали восприниматься как трудносовместимые. Бетховен в письме И. Ф. Мозелю (1817) объявил бессмысленным термин Allegro, как и другие итальянские термины: «Что может быть, к примеру, нелепее, нежели Allegro, раз и навсегда означающее “весело”, хотя мы часто настолько отдалены от этого понятия о темпе, что сочиненная пьеса вступает в полное противоречие

[46] На наш взгляд, Б. С. Штейнпресс здесь ближе к истине, чем Ф. Ротшильд, схематично разграничивший Allegro «галантного стиля» (всегда означает «весело»), и Allegro венских классиков, ставшее обозначением быстрого темпа [106, *5*].

со своим обозначением» [6. III, *180*]. В своем неприятии логоцентризма Бетховен не был последовательным: вопреки данному в письме обещанию отказаться от итальянской терминологии в пользу цифр метронома он до конца дней обозначал темпы частью по-немецки (на родном языке особенно много ремарок, конкретизирующих характер исполнения), но в основном по-итальянски.

Скоростные характеристики Allegro присутствовали изначально (с XVII века), но у разных авторов не всегда совпадали. Отмечая двоякий смысл Allegro («быстро» или «умеренно быстро»), теоретики и лексикографы ставили скорость в зависимость от характера движения, от ритмических длительностей, в которых изложена музыка. По Л. Моцарту темп Allegro — оживленный, но не слишком торопливый [98, *48*], по Г. К. Коху — «умеренно быстрый» [85, *130–131*]. Современники В. А. Моцарта отмечали в его игре умеренную скорость Allegro (по-настоящему быстрый темп он обозначал Allegro assai или Presto) [4, *81*].

Многочисленны разновидности Allegro: быстрые — Allegro assai (быстрейшая разновидность Allegro), Allegro con brio (с жаром), Allegro con spirito (одухотворенно), Allegro (di) molto (очень скоро), Allegro energico (энергично), Allegro furioso (яростно), Allegro risoluto (решительно), Allegro vivace (см. Vivace); умеренно быстрые — Allegro (ma) non tanto, Allegro non troppo, Allegro maestoso (см. Maestoso), Allegro moderato (см. Moderato) и др. Встречающееся у Моцарта определение Allegro aperto (букв. — открытый, свободный, ясный) труднопереводимо. Суперлатив Allegrissimo означает весьма скорый темп. Счетными долями в Allegro могут быть четверть, четверть с точкой (в размерах 3/8, 6/8, 9/8, 12/8), половинная, половинная с точкой (в размерах 3/4, 6/4), теоретически даже целая (например, в систематике Кванца, исходившего из расчета 1 минута = 80 ударов, пульсирующая единица для Allegro assai в такте **𝐂** половинная, а для Allegro в такте **¢** — целая; см.: [103, *264*], [12, *38*]).

Анализ бетховенских метрономизаций показывает, что, в отличие от темпов Adagio и Andante, ограниченных определенными наборами скоростей, объективной границы между Allegro и Presto не существует (для Allegro и его разновидностей диапазон скоростей в пересчете на единицу основного пульса весьма велик: от 84 до 252 ударов в минуту [48, *344*]).

Темп Allegro (с разновидностями) был типичен для первых частей сонатно-симфонических циклов (отсюда термин «сонатное allegro», синонимичный «сонатной форме»). В рондо-финалах инструментальных циклов венских классиков темп Allegro в размере 2/4 чаще всего связан с танцевальным ритмом (контрданс[47]).

Vivace (ит., букв. — «живой»; франц. *vif*) — оживленный характер движения, не обязательно в быстром темпе. Термин употребителен с середины XVII века и первоначально не был связан с определенной скоростью.

[47] Подробнее о претворении контрданса в финалах классических симфоний см.: [31], [32].

В темповых ремарках XVIII — начала XIX века встречается преимущественно как дополнительное указание при определяющем термине: Andante vivace (часто у Н. Пиччинни [74]), Allegretto vivace, Allegro vivace (самое распространенное сочетание), Allegro molto e vivace (в Первой симфонии Бетховена дважды: менуэт и финал) и т. д. В самостоятельном значении появляется в фортепианных сонатах Бетховена ор. 79 (финал), 106 (скерцо — Assai vivace) и 109 (первая часть — Vivace, ma non troppo). Словосочетание Molto vivace (вторая часть Девятой симфонии), суперлатив Vivacissimo, а также изобретенное Бетховеном наречие Vivacissimamente (финал Фортепианной сонаты ор. 81a) означают превосходную степень живости при скорости, не достигающей Presto.

Presto (ит. «быстро») — обозначение быстрого, стремительного темпа. Вариант написания термина — Praesto (у Шютца). Один из старейших темповых терминов, Presto известен в теории с XVI века, причем, в отличие от аффектного термина Allegro, термин Presto изначально характеризовал ритмическое движение мелкими нотами (семиминимами; см.: [81, *24*], [97, *23*]). В значении, близком современному, термин впервые появляется в пьесе «Битва» А. Банкьери, опубликованной им в трактате *L'Organo suonarino* (1611) [72]. Если в XVII — начале XVIII века быстрое движение опознавалось по мелким длительностям, то в классическую эпоху картина скорее обратная: в качестве счетных долей (*tempo*) в быстрой музыке стали фигурировать относительно крупные нотные величины вплоть до целой (нередко в сочетании с *alla breve*, например, в коде финала Пятой симфонии Бетховена)[48]. Параллельно этому процессу шло превращение темпа Presto в самый скорый. Если Дж. Грассино (1740) еще связывал термин Presto с аффектом веселья и умеренной скоростью («быстро или живо, весело, хотя и без спешки»; цит. по: [15, *66*]), то Ж.-Ж. Руссо (1768) трактовал темп Presto как быстрейший [107, *391*]. Обозначение Allegro (ma) non presto в позднебарочной и раннеклассической музыке — очевидная реакция на закрепившееся значение Presto как очень быстрого темпа.

У Моцарта Presto встречается во всех жанрах (кроме церковных) начиная с первых симфоний. Бетховен относил Presto к числу «главных темпов» (наряду с Adagio, Andante и Allegro — [6. III, *180*]). В произведениях, для которых сам композитор проставил обозначения метронома, четкая граница между темпами Allegro и Presto, однако, не прослеживается (см.: [37, *198*]; [48, *344*]). Тем не менее, среди бетховенских Presto действительно имеются рекордно быстрые: третья часть Струнного квартета ор. 74 и начало финала Девятой симфонии (в размере 3/4) должны, согласно авторским метрономизациям, исполняться с близкими скоростями 𝅗𝅥. = 100 и 𝅗𝅥. = 96[49], причем частота пульсации счетных единиц (ими в обоих случаях является четверть)

[48] «Старые» (ренессансно-барочные) и «новые» (классико-романтические) особенности восприятия темпов мы проанализировали в статье [49].

[49] По поводу метрономизации финального Presto Девятой велись дискуссии. Мы выскажем свое мнение в следующем разделе статьи.

уходит далеко за пределы шкалы метронома: перерасчет дает, соответственно, ♩ = 300 (для Квартета) и ♩ = 288 (для Симфонии).

Приведенные числа способны вызвать сомнение с точки зрения исполнимости. Ответом может быть только обращение к исполнительской практике. Хотя сравнительный анализ конкретных исполнений не есть задача статьи, для самого быстрого Presto во всей истории музыки мы готовы сделать исключение.

Бетховен. Струнный квартет Es-dur op. 74
III часть. Presto – Più presto quasi prestissimo

Введем обозначения. А — основной раздел Presto 𝅗𝅥. = 100, c-moll. В — средний раздел Più presto quasi prestissimo 𝅝. = 100, C-dur. Схема формы: А В А В А + переход к финальному Allegretto (attacca). Автор недвусмысленно указал на резонансное соотношение темпов А и В[50]. Размер обоих разделов 3/4, но в А пульсируют четверти (♩ = 300), а в В — половинные с точкой (𝅗𝅥. = 200). В переходе к финалу основной пульс такой же, как в А.

Мы прослушали и проанализировали разные исполнения этой части. При определении темпов исполнения принимались в расчет особенности каждой из трактовок, в частности, соблюдение (и несоблюдение) предписанных автором повторов.

Наименование, год	Повторы	А	В
Budapest, 1960	не все	𝅗𝅥. = 90–93	𝅝. = 88
Им. Бетховена, 1961	все	𝅗𝅥. = 90–91	𝅝. = 85,5–90
Amadeus, ca. 1963	все	𝅗𝅥. = 88–89	𝅝. = 76
Alban Berg, 1978	все	𝅗𝅥. = 90–93	𝅝. = 88
Melos, 1983	все	𝅗𝅥. = 99–100	𝅝. = 78,5–80,5
Takács, 2001	все	𝅗𝅥. = 94–96	𝅝. = 94
Метрономизация Бетховена		𝅗𝅥. = 100	𝅝. = 100

Таблица 1. Сравнительный анализ темпов исполнений по шести коллективам[51]

Как видим, авторское предписание темпа по метроному вполне осуществимо, но реально достигнуто только квартетом Melos в записи 1983 года, правда, не на протяжении всей части, а только в разделах А. Мы бы рекомендовали всем ознакомиться с этой записью: при прослушивании

[50] Понятие темпового резонанса мы ввели в связи с политемпом в моцартовском «Дон Жуане» [50]. Темповый резонанс может наблюдаться не только в одновременности, но и в соотношениях частей составной или циклической композиции. Однако явление это встречается не так часто, как обычно думают, исходя из популярных представлений о «кратных» соотношениях темпов и «едином пульсе».

[51] В определении темпов мы исходили из объективного критерия — хронометража. Подробнее о соответствующей методике см. последнюю главку настоящей статьи. Данные по разделу В чуть менее точные из-за фермат — их разные коллективы выдерживают по-разному.

разделов A у нас в хорошем смысле перехватывает дыхание. В плюс другим исполнениям (кроме записи Amadeus-Квартета) засчитаем попытки приблизиться к предписанному автором соотношению 𝅗𝅥. = 𝅝. на гранях разделов A и B. Его можно соблюсти и при следовании цифрам метронома в абсолютном выражении.

Некоторые проблемы метрономизации Девятой симфонии. *Tempi ordinari*

Указания метронома для Девятой симфонии достойны отдельной, возможно, не одной статьи. Мы выделим три наиболее дискуссионных момента: существование двух списков (якобы противоречащих друг другу), темп финального Presto и исторический контекст бетховенского замечания о необходимости метрономизации, сделанного постфактум.

Письмо Бетховена издательству «Сыновья Шотта» от 13 октября 1826 года (написано рукой племянника Карла и завизировано композитором) содержит список словесных и метрономных обозначений темпов Девятой симфонии [6. IV, *630–631*]. Этот список опубликован в журнале «Цецилия» (Caecilia. 6. Band, Heft 23, декабрь 1826) с разночтением в одной цифре. Начало финала симфонии (presto) в письме обозначено метрономом 𝅗𝅥. = 66, в журнальной публикации фигурирует вариант 𝅗𝅥. = 96, принятый в старом Полном собрании сочинений и повторенный в других изданиях партитуры. Первое значение (𝅗𝅥. = 66) нам представляется ошибочным. Черновик списка зафиксирован в 122-й разговорной тетради [92, *243–244*] двумя различными почерками; по-видимому, Бетховен сам выписал итальянские названия, а затем надиктовал метрономизации Карлу. Племянник ошибся в одном нотном знаке (𝅗𝅥 вместо 𝅗𝅥. в метрономизации скерцо), так что нельзя исключить и другую ошибку — его или дяди[52] (отметив очевидную и предполагаемую ошибки, констатируем, что обе они исправлены в журнальной публикации; Бетховен, выписывавший комплект журнала и читавший его, насколько нам известно, не возражал).

В определении скорости финального Presto Девятой мы, таким образом, солидарны с М. Г. Харлапом [38, *408–409*, *сн.*]. Иное мнение возобладало в западной бетховенистике: обозначение 𝅗𝅥. = 96 принято считать результатом опечатки в журнальной публикации списка [92, *391*, *Anm. 680*], [93, *819*]. Заметим однако, что список, предназначавшийся Лондонскому филармоническому обществу и отосланный Мошелесу 18 марта 1827 года [6. IV, *686*], повторяет «опечатку» — 𝅗𝅥. = 96. Вейнгартнер считал этот темп слишком быстрым, причем не для начальной «фанфары ужаса» (выражение Вагнера), а для речитатива струнных басов начиная с восьмого такта [8, *269–270*]. Однако этому месту есть аналог в более ранней метрономизации. Начальный пассаж в трио Пятой симфонии, также исполняемый струнными басами,

[52] См. факсимиле на сайте Берлинской государственной библиотеки. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1029767564&PHYSID=PHYS_0028&DMDID=DMDLOG_0001 (дата обращения: 25.01.19).

по Вейнгартнеру, не требует замедления по сравнению с основным темпом Allegro 𝅗𝅥. = 96 третьей части, метрономизированной «превосходно» [там же, *124*]. Как видим, Allegro в Пятой и Presto в Девятой симфониях (оба на 3/4) уравниваются одной и той же метрономизацией, подобно тому как в Первой сонате аналогичным образом уравнивались Allegro alla breve первой части и Prestissimo финала. Объяснение то же самое — разница в величине счетной единицы («подлежащем» по М. Г. Харлапу): в Пятой половинная с точкой для Allegro, в Девятой четверть для Presto.

Согласованность цифр черновика и чистовика (𝅗𝅥. = 66) говорит скорее против метрономизации, принятой в старом Полном собрании сочинений (𝅗𝅥. = 96). Выбор в пользу последней сделан М. Г. Харлапом и нами по результатам сравнительного анализа композиций; он может быть подтвержден практически либо оспорен с применением других методов исследования. В чем, однако, нет сомнений, так это в лживости Шиндлера, спекулировавшего на «расхождениях во всех частях». Расхождения, по его версии, были между первым (для издательства «Сыновья Шотта») и вторым (для Лондонского филармонического общества) списками, что опровергается документально (факсимиле обоих списков опубликованы; см.: [116]). Сравнение списков показывает, что второй из них — простая копия журнальной публикации; она выполнена самим Шиндлером и отправлена в Лондон Мошелесу 18 марта 1827 года за несколько дней до смерти композитора (см. комм. 6 к письму № 1657: [6. IV, *686*]). По совокупности обстоятельств (прежде всего — состояния здоровья Бетховена) мы полагаем, что не было ни повторной метрономизации, ни вызванной мнимыми «расхождениями» вспышки гнева, красочно описанной Шиндлером, ни тиражируемого в литературе восклицания «Никакого метронома!» [110, *481*][53].

[53] Странно выглядит попытка С. М. Мальцева реанимировать давно опровергнутый шиндлеровский апокриф (опровержение см. в статье М. Г. Харлапа; он, впрочем, допускал возможность повторной метрономизации [38, *408*]). В статье «О темпе исполнения бетховенских сочинений» повторена этикетка «ученик, секретарь и первый биограф» [19, *189*] (как уже говорилось, Шиндлер не был учеником Бетховена); столь же некритически воспроизведена прямая речь композитора из книги Шиндлера [там же, *190*]. Берясь защитить достоверность упомянутого рассказа Шиндлера о расхождениях «во всех частях», автор путается в хронологии (по мнению С. М. Мальцева, дело происходило в 1819 году) и ссылается на автограф Девятой симфонии, где «указан метроном: четверть равна 108 или (?!) 120» [там же, *190–191*; знаки в скобках добавлены С. М. Мальцевым.— *Д. Ч.*]. Источник в статье не указан. В Берлинской государственной библиотеке хранится автограф Девятой, где на первой странице партитуры после словесного указания Allegro ma non troppo un poco maestoso, действительно, имеется приписка на немецком языке: «108 oder 120 mälzel» без указания счетной единицы. Корректнее было бы не домысливать за Бетховена то, чего нет в автографе («четверть равна»). Хотя авторская метрономизация в итоге совсем другая (♩ = 88), данная явно (и грубо) прикидочная карандашная пометка, разумеется, не доказывает правдивость версии о «расхождении во всех частях». Автограф оцифрован и доступен в Интернете: http://beethoven.staatsbibliothek-berlin.de/beethoven/de/sinfonien/9/1/5.html (дата обращения: 25.01.2019).

Мы не приписываем Бетховену ригористичную приверженность строго метризованной манере исполнения в одной раз навсегда избранной скорости[54] и вполне допускаем возможность перемены настроений. Эмоциональное «черт бы побрал все механизмы» действительно присутствует в одном из писем (от 19 августа 1826 года) [6. IV, *597*]. Является ли это эстетической декларацией, направленной против изобретения Мельцеля? Думается, что едва ли, так как приведенные слова можно объяснить чрезмерной настойчивостью корреспондентов. Не следует забывать контекст: письмо отправлено через тринадцать дней после попытки суицида Карла, когда композитору было не до просьб о метрономизации. Прямо противоречит тому, что пишет Шиндлер, другое письмо Бетховена «Сыновьям Шотта» (декабрь 1826 года): «Метрономические указания [для Мессы] — в следующий раз, только дождитесь их. В наш век такие указания, безусловно, необходимы. Из Берлина мне тоже писали, что первое исполнение там [Девятой] симфонии прошло с энтузиастическим успехом, и я приписываю это в большой мере метрономическим обозначениям. Для нас уже почти не существуют более tempi ordinari, так как приходится сообразовываться с идеями свободного гения» [6. IV, *652–653*].

Последние процитированные слова нуждаются в комментарии не только потому, что отсылают к малоупотребительному термину *tempo ordinario*, но и по общему смыслу сказанного: не сразу понятно, какая может быть связь между «идеями свободного гения» и необходимостью указывать темпы по метроному. Отсылка к старинному термину может показаться загадочной, если не принимать во внимание осведомленность Бетховена во многих вопросах теории и истории музыки — свои познания он пополнял, штудируя трактаты. Смысл последней фразы можно реконструировать в свете эволюции европейской ритмики, что и делают современные исследователи. Как видно из старинных трактатов, в прошлом нотные знаки указывали на абсолютную длительность (лат. *integer valor*; в дальнейшем ит. *tempo ordinario*); определенность темпуса задавалась нормативом, регулирующим величину семибревиса (целой) [81, *187*], [97, *23*]. В эпоху Нового времени с развитием инструментальной музыки (в ней гораздо привольнее, чем в вокальной полифонии, чувствует себя «свободный гений») появилась пространная шкала темпов, и норматив исчез; потому-то необходим метроном, без которого нечего думать об определенности.

Наша интерпретация отличается от толкования, приводимого в книге Л. В. Кириллиной [14. II, *215–217*] и в обширном комментарии к русскому переводу письма [6. IV, *654*]. Наблюдения Л. В. Кириллиной верны в той части, где говорится о возросшей роли экспрессивных словесных ремарок у венских классиков (особенно у Бетховена) по сравнению с их

[54] *Tempo rubato* в игре Бетховена по-разному описывали Шиндлер и другие мемуаристы. Мы не останавливаемся на этом, поскольку статья не о ритме исполнения, а о темпе композиции. Отдельный сюжет — перемены темпа вариаций по отношению к теме, зафиксированные в метрономизациях Т. Хаслингера, отчасти Черни.

непосредственными предшественниками. Этого нельзя сказать о трактовке комментатором термина *tempi ordinari*. Зарубежные издания писем Бетховена (английский перевод Э. Андерсон, Боннское собрание переписки) воздерживаются от комментариев по интересующему нас термину. В литературе (см., в частности, [87], [91]) *tempi ordinari* иногда сближают с выделенными Бетховеном в письме Мозелю (декабрь 1817, [6. III, *180*]) «четырьмя главными темпами» — Adagio, Andante, Allegro, Presto. Это — недоразумение. Во-первых, первоначальное значение ит. *tempo* не есть темп в общеупотребительном смысле[55]; во-вторых, Бетховен до конца дней обозначал темпы по-итальянски и вряд ли в 1826 году мог считать «несуществующим» то, чем он на деле пользовался. Если принять версию о Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto и т. д. как о *tempi ordinari* [14. II, *215*], то бетховенское обозначение Tempo ordinario d'un Menuetto в Серенаде для флейты, скрипки и альта D-dur op. 25 труднообъяснимо. Заметим, что Бетховен в письме 1817 года употребил термины *Bewegung* (нем., букв. — «движение») и *Zeitmaß* (*Zeitmaaß*, букв. — «мера времени»), а не *Tempo* [59, *130–131*]. В статье *Tempo* словаря С. де Броссара *tempo ordinario* связывается с размером **C** в противоположность **¢** [63, *175*]. В русле этой традиции (в паре с термином *tempo alla breve*) трактовал термин *tempo ordinario* М. Г. Харлап [38, *414, 417*][56]. В согласии с таким толкованием более понятным становится обозначение Tempo ordinario d'un Menuetto: оно скорее всего указывает на четверть в качестве счетной единицы и на бальный характер менуэта (трехдольный такт, умеренный темп) в отличие от симфонических менуэтов венских классиков, где счетная единица (*tempo*) — половинная с точкой [4, *88*]. Ит. *tempo* означает время и тактовую долю — единицу основного пульса. Недоразумение вызвано тем, что в других языках слово *tempo* стало ассоциироваться со скоростью, то есть имеет место перенос значения. Наш «темп» и ит. *tempo* — понятия близкие, связанные и взаимозаменяемые, как частота и длина волны, но их содержание не совпадает [39, *85*].

Бетховен, вероятно, тяготел к итальянской трактовке перешедшего в немецкий язык термина *Tempo* (принятой также Риманом за основу словарного определения), а для обозначения темпа предпочитал термин *Zeitmaß* («мера времени»). Это видно, в частности, по буклету метрономизаций венского издательства Штейнер и К° (см. Приложение 1) и по ремаркам в печатном тексте песни *So oder so* («Так или иначе») WoO 148. Название песни на слова К. Лаппе часто переводится по началу первого куплета — «Север иль Юг». В двух последних куплетах предписаны отклонения от основного темпа: Etwas verzögernd («Немного замедлив»), Etwas verzögernd bis zum ersten Zeitmaß («Немного замедлив, прежде чем

[55] Напомним: согласно определению в терминологической части словаря Х. Римана, «**Tempo** <...> абсолютная продолжительность нотных величин» [120].

[56] Сомнение вызывает буквальный перевод «обычный темп» — темпу в общепринятом смысле соответствует итальянский термин *movimento*, на чем настаивал сам Харлап [38, *409*], [39, *85*].

[восстановить] первый темп»), Erstes Zeitmaß («Первый темп»). В литературе о Бетховене эти ремарки обычно не цитируются, в отличие от указания из несохранившегося автографа песни: «100 по Мельцелю», с пояснением, что «данное указание относится лишь к первым тактам, поскольку у чувства есть собственный такт, который невозможно выразить однозначно как 100» (переводческая редакция Л. В. Кириллиной; цит. по: [6. III, *104*]). Нет сомнения, что Бетховен *мог* написать такое примечание. Но показательно также то, что он не стал его навязывать читателям *Wiener Modenzeitung* при публикации песни (номер от 15 февраля 1817), ограничившись частными ремарками о переменах темпа в *словесном* тексте[57].

Аффект или скорость?

«...С самого раннего времени итальянские термины, как правило, определяли не только темп исполнения, но и аффект композиции» [22, *51*]. Этот вывод А. А. Панова и И. В. Розанова можно было бы принять, но только с известными оговорками. Мы согласны с тем, что дело не только в скорости исполнения, но и в самой композиции. Однако беспристрастный анализ терминологии, как она представлена самими авторами цитируемого обзора, не подтверждает мнения исследователей о том, что аффект подразумевался «с самого раннего времени». Скажем, термин Adagio первоначально был нейтральным, эмоционально не окрашенным, и только в XVIII веке обогатился дополнительными смыслами. Даже по отношению к аффектному термину Allegro картина не выглядит однозначной. Как пишет Н. П. Корыхалова, было бы упрощением понимать дело «так, будто произошел переход от обозначения характера музыки к чисто темповому указанию. Просто в качестве музыкального термина слово Allegro, изначально включавшее обе характеристики, мало-помалу утратило одну из них, а именно значение “весело”, “радостно”. <...> В какой именно момент это случилось — установить с точностью невозможно» [15, *40–41*]. Таким образом, тезис о том, что темповые термины в прошлом обозначали аффекты, чересчур прямолинеен; в историческом аспекте соотношение между теорией аффектов и итальянской темповой терминологией достаточно сложно; смысл слов если и менялся, то необязательно в одном направлении от аффекта к темпу-скорости; процесс смыслообразования-обессмысливания терминов был двусторонним.

Возвращаясь к метрономизациям, зададимся вопросом: только ли практически-исполнительскими целями руководствовался Бетховен, скрупулезно метрономизируя части и разделы своих инструментальных циклов? Ритмические чувство тесно связано с чувством формы, и темп композиции, предписанный автором (указанный словесно и/или путем метрономизации), обеспечивает необходимое единство целого. И в плане содержания, и в плане формы первостепенную важность приобретают общие

[57] Нотный текст, приложенный к журналу, содержит только общее указание «Ziemlich Lebhaft und Entschlossen» («Довольно живо и решительно»).

характеристики темпа, влияющие на восприятие целого; в циклическом сочинении — не только темпы отдельных частей, но и соотношения частей, различных по темпу. Классический инструментальный цикл, как известно, незамкнут в темповом отношении, и у композитора в темпово-метрическом плане больше возможностей проявить инициативу, чем в плане тональном, где правилом является общая тоника крайних частей цикла. Сам же цикл, его темповый профиль репрезентирует грани классического музыкального стиля в целом, и музыканты конца XVIII — начала XIX века на интуитивном уровне прекрасно это понимали. Если же признать в качестве первоочередной задачи изучение темпов как таковых, вне зависимости от привязки к структуре цикла, то метрономизации и в этом случае — закономерный шаг в направлении от неопределенности к определенности.

Рассмотрим, каковы следствия скоростного понимания темповых терминов. Такое ограничение исследовательского ракурса оправдано тем обстоятельством, что современная философия и психологическая наука, в чьем ведении находится человеческая аффективность, до последнего времени не дали общепризнанной типологии аффектов[58]. Главное сейчас — показать, что скорость и хронометраж взаимосвязаны в музыке так же, как и в жизни. Ниже следуют расчеты; мы постараемся осмыслить их в свете исторических фактов, что позволит нам объективно оценить популярную до недавнего времени «метрическую» теорию темпа.

Классический инструментальный цикл и его хронометраж

Измерить средний темп музыкального исполнения можно и без метронома. Черни писал: «Если бы в то время, когда Моцарт и Бетховен играли или дирижировали перед публикой свои сочинения, кому-нибудь пришла в голову столь легко осуществимая идея — заметить продолжительность каждой пьесы с часами и затем точно обозначить ее в минутах и секундах, — то мы имели бы сейчас убедительнейшее свидетельство того, насколько быстро, в соответствии с волей его автора, должно играться каждое сочинение. <...> Поскольку ход часов всегда и всюду неизменен, такое данное самим автором указание осталось бы ясным для последующих поколений» (перевод Д. Е. Зубова; цит. по: [47, *117, сн.*]). Высказанная Черни идея ныне актуальна как никогда. В компьютерную эру нет нужды в каких-либо механических приспособлениях (часы, секундомер), помогающих определить хронометраж: вся необходимая информация о звукозаписи может быть считана с экрана. Сказанное относится к реальным исполнениям, записанным в цифровом формате аудио или видео. Нам остается только проверить, соблюдены ли предписания нотного текста, касающиеся повторения частей, имеются ли такты с ферматами и т. п. — без этого нельзя приступать к определению темпа исходя из продолжительности звучания. Эти соображения сохраняют силу в практике нотоиздания и в теоретических анализах. Необходимо учитывать, что скорость и время исполнения — обратно

[58] Впрочем, в наше время эта тема активно разрабатывается; см.: [11]; [17].

пропорциональные величины[59]. Игнорируя этот факт, издатели, публикующие авторские метрономизации и в то же время указывающие хронометраж, рискуют попасть впросак.

Из школьной физики известно, что средняя скорость движения v есть отношение пройденного пути s (в единицах длины) к времени t:

$$v = s/t.$$

В классической музыке s — число счетных единиц, равное числу тактов n, помноженному на число d долей в такте; t — общий хронометраж пьесы (части), в пределах которой основной темп и размер постоянны. Подставляя произведение nd вместо s в формулу определения скорости, получим:

$$v = nd/t, \qquad (1)$$

откуда

$$t = nd/v, \qquad (2)$$

С помощью формулы (1) мы по известному хронометражу можем определять темп исполнения, используя стандарт «М. М.» и при этом не прибегая к метроному физически (для исследований этого вполне достаточно[60]; чтобы воспроизвести полученный темп на практике, ничто не мешает завести прибор позже, когда расчет уже произведен). По формуле (2) мы, зная темп-скорость, можем вычислить хронометраж.

Следует учитывать, что метроном может быть выставлен не по долям тактов, а по целым тактам или по внутридолевым импульсам. В первом случае d (дольность) приравнивается к единице, и числитель в формулах (1) и (2) становится равным n; во втором случае сами эти импульсы считаются условными долями (реальной практике счета и дирижирования такие «доли» могут и не соответствовать).

В физических задачах время принято выражать большей частью в секундах (в системах CGS и СИ); в практике звуко- и видеозаписи обычен смешанный формат обозначения часов, минут и секунд числами, разделенными

---

[59] Это, кстати, понимал и Вагнер, чье критическое отношение к метроному общеизвестно. «...Один капельмейстер <...> растянул мое “Золото Рейна” на целых три часа, тогда как другому дирижеру, проинструктированному мною на репетициях, вполне хватало двух с половиной. В другой раз мне рассказали об одном исполнении оперы “Тангейзер”, увертюра которой длилась двадцать минут, а под моим управлением в Дрездене — всего двенадцать. Правда, здесь речь идет о дирижерах-дилетантах, которые удивительно боятся тактов alla breve и всегда придерживаются обычных взмахов на каждую четверть. <...> И, напротив, подлинно современным дирижерам “затягивать” (schleppen) — не свойственно. Больше того, их отличает роковое пристрастие к тому, чтобы быстрее “домчаться” до конца» [7, *96*]. Как видим, Вагнеру была ясна простая зависимость между скоростью и временем исполнения (чем выше скорость, тем меньше требуется времени).

[60] Именно так мы убедились, что упомянутая в самом начале (сноска 7) Пятая симфония Бетховена действительно исполнялась Т. Курентзисом в соответствии с авторской метрономизацией; то же касается и Presto из Квартета op. 74 в записи Melos-Quartett (таб. 1).

двоеточием. Мы, решая хронометрические вопросы, будем пользоваться знаками ′ (минута) и ″ (секунда). Перед расчетами темпа по формуле (1) целесообразно переводить смешанное выражение времени в десятичный формат: целое число минут в сумме с остаточным числом секунд, деленным на 60. При расчете хронометража по формуле (2) калькулятор выдает результат в виде десятичной дроби, где целая часть — минуты, а дробная часть (цифры после запятой) нуждается в переводе в секунды путем умножения на 60. Таблицы перевода см. в Приложении 2.

Проверим, нет ли противоречия между авторскими метрономизациями и хронометражами, предпосланными издательством Peters учебным партитурам симфоний Бетховена[61]. По ряду причин мы рассмотрим только симфонии в мажорных тональностях. Аналитические процедуры мы продемонстрируем на примере Третьей симфонии. Для нее желательно провести расчет как с традиционных математических, так и с «метрических» (то есть по «метрической» теории темпа) точек зрения. Сводка всех аналитических данных — в итоговой таблице 2.

Симфония №3 Es-dur Op. 55

I. Allegro 3/4. Авторское указание 𝅗𝅥. = 60 в размере 3/4 означает такт = секунда.

691 + 151 = 842 такта (с учетом повтора экспозиции). 842″ = 14′02″.

II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4. Композитор указал темп ♪ = 80. В такте 2/4 четыре восьмых. Всего 247 тактов. По формуле (2) t = 247 × 4 / 80 = 12,35 мин = 12′21″.

III. Scherzo. Allegro vivace 3/4. Композитор написал: 𝅗𝅥. = 116. 166 + 136 (повтор середины и репризы первой части) + 276 тактов + 62 такта (учитываем повтор середины и репризы трио). Итого 640 тактов. 640 / 116 = 5,517 мин = 5′31″.

IV. Finale. Allegro molto 2/4. Poco andante 2/4. Presto 2/4. Финал разнотемповый, поэтому необходимо хронометрировать каждый темпово обособленный раздел (учитывая повторы и фермaты) и результаты сложить. Первому разделу Allegro molto предпослана авторская метрономизация 𝅗𝅥 = 76. 348 тактов 2/4, реально же (с учетом повторов в двух начальных вариациях) имеем 348 + 31 = 379 тактов. Каждый такт с ферматой считаем за два такта. В итоге выходит 379 + 10 = 389. По формуле (2) t = 389 / 76 = 5,118 мин = 5′07″. Второй раздел Poco andante метрономизирован ♪ = 108. 82 такта 2/4 (или 4/8) дают время t = 82 × 4 / 108 = 3,037 мин = 3′02″. Кода Presto

[61] Суммарные хронометражи симфоний у Петерса совпадают с теми, что приведены в «Лексиконе немецкой концертной литературы» Т. Мюллера-Ройтера (дополнение к первому тому) [99, *8, 12, 14, 18, 24, 27, 30, 32*], и, вероятно, заимствованы оттуда. Чем руководствовался Мюллер-Ройтер, нам пока неизвестно. Даже тогда, когда хронометражи в сумме те же, что и у нас (как в случаях Второй и Шестой симфоний, см. таб. 2), временна́я продолжительность отдельных частей по Мюллеру-Ройтеру отличается от расчетной.

2/4 — 44 такта (с учетом заключительной фермaты). Авторский метроном ♩ = 116. t = 44 × 2 / 116 = 0,759 мин = 0′46″.

Общий хронометраж финала 8,914 мин = 8′55″. Хронометраж всей симфонии в целом — 43 минуты (время звучания каждой части округлялось до целого числа минут с избытком). Партитуре предпослан хронометраж «Aufführungsdauer 52 Minuten», что на 9 минут дольше расчетного времени[62]. Противоречие налицо. Возможно, этим вызвана непоследовательность издателей с метрономизациями частей[63].

Так называемая метрическая теория темпа утверждает, что метрономные обозначения повсеместно трактуются неверно, и требует считать удары маятника через один. Представим себе академию, на которой исполнялась *Eroica*, и вообразим, будто быстрые части и разделы шли вдвое медленнее (согласно установкам «метристов»).

I. Allegro 3/4. Такт = 2 секунды. 842″ × 2 = 1684″ = 28′04″.

II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4. «Метрическая теория» в лице В. Р. Тальсмы не распространяет счет щелчков через один на медленные темпы. Поэтому хронометраж траурного марша не меняется: 12′21″.

III. Scherzo. Allegro vivace 3/4. 640 тактов согласно установкам «метрической» теории придется делить не на 116, а на вдвое меньшее число 58 (считая щелчки через один); тогда хронометраж равен 11,03 мин = 11′02″.

IV. Finale. Allegro molto 2/4. Poco andante 2/4. Presto 2/4. Первый раздел — Allegro molto. t = 389/38 = 10,24 мин = 10′14″. Хронометраж для Poco andante будем считать таким же, как и раньше — 3′02″. Presto. t = 44 × 2 / 58 = = 1,517 мин = 1′31″. Складывая времена, получаем хронометраж финала, равный 14′47″. Общий хронометраж «Героической симфонии», если исходить из буквы «метрической теории» темпа, равен (на сей раз округляем с недостатком) 28 + 12 + 11 + 14 = 1 ч 05 мин — и это без учета перерывов между частями!

В рецензиях осуждалась длина симфонии, но, кажется, никого не удивляла диспропорция между продолжительностью первой части и всех остальных частей. Эта диспропорция, по логике «метрической теории», должна быть разительной (коль скоро первой части, с учетом повтора

[62] Вряд ли рецензент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» точно засекал время исполнения, прежде чем написать, что оно составляет «целый час»; по его мнению, симфония «очень выиграла бы, если бы Бетховен решился ее сократить» (цит. по: [6. I, *539*]). Масштаб «Героической симфонии» был оговорен в предисловиях к прижизненным изданиям: «Ввиду того, что в соответствии с намерением автора эта симфония длится долее, нежели другие сочинения данного рода, ее надо исполнять не в конце, а в начале академии <...>. Особый эффект, на который симфония рассчитана, может потеряться, если исполнять ее позднее, перед аудиторией, уже утомившейся слушанием предшествовавших произведений <...>» (оригинал на итальянском языке; перевод предположительно Н. Л. Фишмана) [26, *463*; там же между с. 448 и 449 вклейка с факсимиле XLV]; [6. I, *538*].

[63] В имеющемся у нас экземпляре партитуры Петерса указаны только метрономы второго и кодового разделов финала.

экспозиции, предписано звучать почти полчаса), однако в прижизненных исполнениях, насколько нам известно, не наблюдалась. Нет ее и в трактовках современных крупных дирижеров. Напротив, при всей новизне формы и содержания «Героической» несомненным фактом является классическая уравновешенность архитектоники цикла.

Как бы то ни было, из установок теории В. Р. Тальсмы также следует, что продолжительность звучания классической симфонии должна оцениваться не в 25, не в 30 и не в 40 минут, а значительно дольше. Однако необходимо учитывать, что концертная жизнь Вены конца XVIII — начала XIX века кардинально отличалась от современной европейской, в частности российской. Нынешний посетитель концертов привык к тому, что, идя слушать ораторию, он услышит только ее; идя слушать симфонию, он уверен, что услышит симфонию, одночастную поэму и концерт, но не более того. Две симфонии в один вечер — явление исключительное. В любом случае общее время звучания не превысит двух часов. Не то в Вене 1770–1820-х годов. Если, к примеру, в академии исполнялась оратория, то ею дело не ограничивалось. Академия открывалась симфонией, завершалась — другой симфонией, части оратории отделялись друг от друга исполнением инструментального концерта[64]. Общее время звучания приходится оценивать в три часа минимум. Учтем также, что хронометраж в те времена определялся не только темпами, но и перерывами между частями (они длились дольше, чем теперь, из-за необходимости подстраивать инструменты [6. I, *539*]). Это значит, что исполнение симфонии могло растянуться еще на несколько минут. Теперь представим себе, что быстрые части исполняются вдвое медленнее... Не слишком ли требовательны творцы и адепты «метрической» теории темпа к выносливости венских меломанов — современников Гайдна, Моцарта и Бетховена? Верят ли они сами в свою теорию, несостоятельность которой теперь, кажется, прояснена?[65]

---

[64] Распространенность подобных программ видна из материалов исследования Э. Ганслика [78]. На счету знаменитого критика не только трактат «О музыкально-прекрасном», субъективные и пристрастные рецензии, но и добротные музыкально-исторические труды. Сошлемся на приводимую Гансликом программу академии 29 марта 1772 года (повторенной 1 и 5 апреля): симфония Штарцера, оратория Фл. Гассмана «Освобожденная Ветулия», в перерыве скрипичный концерт, исполненный Ла Мотте (первый и третий вечера), флейтовый концерт, исполненный А. Шульцем (второй вечер), в конце симфония Аспельмайера [78, *30*]. Сходным образом была построена академия 5 апреля 1803 года, на которой исполнялась оратория Бетховена «Христос на горе Елеонской». Как свидетельствовал Ф. Рис, «концерт начался в шесть часов, но оказался столь длинным, что пару вещей сыграть не пришлось» (перевод Л. В. Кириллиной) [9, *93*]. Программы бетховенских академий перечисляет Н. Л. Фишман: [36, *160–161*].

[65] И еще один факт. В музыкальных автоматах XVIII — начала XIX века использовались валики с записями популярных пьес, в том числе венских классиков. Запредельные темпы быстрых пьес, которые нам доводилось слышать, полностью опровергают «метрическую» теорию.

№	Основные темпы	М. М.	Хронометраж	
			расчетный	Peters
1	1. Adagio molto 𝄴 Allegro con brio 𝄵	♪ = 88 𝅗𝅥 = 112	1′05″ 6′50″	
	2. Andante cantabile con moto 3/8	♪ = 120	6′29″	
	3. Menuetto. Allegro molto e vivace 3/4	𝅗𝅥. = 108	3′16″	
	4. Adagio 2/4 Allegro molto e vivace 2/4	♪ = 63 𝅗𝅥 = 88	0′34″ 4′30″	
			Σ = 25′	28′
2	1. Adagio molto 3/4 Allegro con brio 𝄴	♪ = 84 𝅗𝅥 = 100	2′22″ 8′34″	
	2. Larghetto 3/8	♪ = 92	9′00″	
	3. Scherzo. Allegro 3/4	𝅗𝅥. = 100	3′26″	
	4. Allegro molto 𝄵	𝅗𝅥 = 152	5′52″	
			Σ = 30′	30′
3	I. Allegro 3/4	𝅗𝅥. = 60	14′02″	
	II. Marcia funebre. Adagio assai 2/4	♪ = 80	12′21″	
	III. Scherzo. Allegro vivace 3/4	𝅗𝅥. = 116	5′31″	
	IV. Finale. Allegro molto 2/4 Poco andante 2/4 Presto 2/4	𝅗𝅥 = 76 ♪ = 108 ♩ = 116	5′07″ 3′02″ 0′46″	
			Σ = 43′	52′
4	I. Adagio 𝄵 Allegro vivace 𝄵	♩ = 66 𝅝 = 80	2′18″ 7′47″	
	II. Adagio 3/4	♪ = 84[66]	7′26″	
	III. Menuetto. Allegro vivace 3/4 Trio. Un poco meno allegro 3/4	𝅗𝅥. = 100 𝅗𝅥. = 88	3′12″ 0′57″	
	IV. Allegro ma non troppo 2/4	𝅗𝅥 = 80	5′47″	
			Σ = 31′	34′
6	I. Allegro ma non troppo 2/4	𝅗𝅥 = 66	9′54″	
	II. Andante molto mosso[67] 12/8	♩. = 50	11′12″	
	III. Allegro 3/4 In tempo d’Allegro 2/4	𝅗𝅥. = 108 ♩ = 132	3′36″ 1′14″	
	IV. Allegro 𝄴	𝅗𝅥 = 80	3′53″	
	V. Allegretto 6/8	♩. = 60	8′50″	
			Σ = 40′	40′

[66] У Петерса ошибочно: ♩ = 84.

[67] В первой публикации метрономных обозначений Бетховена Andante con moto [56].

№	Основные темпы	М. М.	Хронометраж	
			расчетный	Peters
7	I. Poco sostenuto 𝄴 Vivace 6/8	♩ = 69 ♩. = 104	3′36″ 9′44″	
	II. Allegretto 2/4	♩ = 76	7′19″	
	III. Presto 3/4 Assai meno presto 3/4	𝅗𝅥. = 132 𝅗𝅥. = 84	3′35″ 1′22″	
	IV. Allegro con brio 2/4	𝅗𝅥 = 72	8′58″	
			Σ = 36′	38′
8	I. Allegro vivace e con brio 3/4	𝅗𝅥. = 69	6′55″	
	II. Allegretto scherzando 2/4	♪ = 88	3′41″	
	III. Tempo di Menuetto 3/4	♩ = 126	4′08″	
	IV. Allegro vivace 𝄵	𝅝 = 84	6′01″	
			Σ = 23′	26′

Таблица 2. Сводка результатов по мажорным симфониям Бетховена[68]

Продолжительность звучания частей (они пронумерованы римскими цифрами) округлялась нами до целого числа минут всякий раз с избытком; так, первую часть и финал Восьмой симфонии мы посчитали равными семи минутам. Тем не менее, из таблицы 2 видно, что большинство указаний по продолжительности мажорных симфоний Бетховена в карманных партитурах Петерса превышают рассчитанный нами хронометраж, а значит, противоречат авторским метрономным обозначениям, включая опубликованные этим же издательством. Это противоречие нельзя объяснить особенностями инструментария начала XIX века, требовавшего длительной подстройки после каждой части цикла: партитуры Петерса — детище совсем другой эпохи (1930-е годы).

Заключение

Итальянская терминология лишь опосредованно связана с аффектами. Большинство темповых терминов обязаны своим происхождением позднеренессансному и новоевропейскому представлению о скорости движения. Сама же скорость, вопреки «метрической» теории, должна пониматься так же, как и всегда — по щелчкам метронома без пропусков, то есть с учетом полупериода колебаний маятника. Констатируя это, мы пока не говорим ничего принципиально нового о темпах. Основную задачу мы видели в том, чтобы систематизировать наличный фактический материал и очистить его от заблуждений и заведомых измышлений. По ходу дела выяснилось, что одни положения школьной теории музыки сохраняют силу (сам факт

[68] Серым выделен суммарный хронометраж согласно авторским метрономизациям и по Петерсу.

присутствия музыкального счета, метрической сетки), другие же приходится ревизовать: мы настаиваем на неоднозначности тактовых размеров и допускаем однодольность тактов. Вообще теория ритма в долгу перед исполнительством: всему, что касается дирижерской аппликатуры, еще только предстоит найти свое место в учебниках (мы изложили свое видение проблемы в разделе Alla breve).

Можно сколько угодно критиковать метрономные обозначения как «в большинстве случаев ошибочные»; легко говорить об ошибках, если порог допустимой погрешности достаточно велик (а среднюю скорость музыкального исполнения никто не измеряет с астрономической точностью). Но можно также вспомнить затруднения Бетховена из-за неопределенности итальянских терминов, в частности Andantino, трактуемого то как более медленный, то как более оживленный темп по сравнению с Andante. В отношении тонких темповых градаций вопрос о том, что быстрее, а что медленнее, в большинстве случаев некорректен, ибо переживание степени быстроты или медленности зависит не только от скорости как таковой («сказуемого»), но и от ритмического контекста, прежде всего от нотной величины (длительности) счетной доли («подлежащего», по М. Г. Харлапу), а также от длины тактов и связанного с тем и другим зрительного образа нотации. Сравнению (и сравнимости) темпов мы намерены посвятить отдельную статью.

Судить об ошибочности тех или иных метрономизаций вправе только тот, кто обладает критерием, позволяющим отличать безошибочные метрономизации от ошибочных. Зная о существовании безошибочных метрономизаций (пусть даже они и составляют меньшинство), впору задуматься о статусе метронома. Это не просто прибор, отсчитывающий равные промежутки времени для определения и контроля темпа музыкального исполнения, — это еще и средство (разумеется, вспомогательное) исследовательского проникновения в одну из существенных сторон музыки как таковой; строго говоря, исследовательским орудием является даже не сам прибор, а сложившийся стандарт обозначения скорости. Сознательный отказ от этого орудия, подобно публикациям народных песен без нот, равносилен отказу от исследовательской методологии как таковой. Как многовариантны напевы, которыми народные исполнители распевают текст, так и в профессиональном исполнительстве многовариантны темповые интерпретации. Многовариантность не может служить препятствием для записи вариантов и для поиска общего инварианта, в нашем случае — композиторского темпа.

«...Для нас существенно лишь то, что Бетховен хотел, и первой задачей, во всяком случае, должно быть понимание авторского текста, в котором метрономические обозначения являются такой же составной частью, как и все остальное» [38, *409*].

Использованная литература

1. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. М.: Классика-XXI, 2013. 176 с.
2. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2005. 279 с.
3. *Бадура-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта / пер. с нем. Ю. А. Гальперн под ред. Л. Баренбойма и Л. Гаккеля. М.: Музыка, 1972. 374 с.
4. *Бадура-Скода Е.*, *Бадура-Скода П.* Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения. 2-е изд. / пер. с англ. Л. О. Акопяна. М.: Музыка, 2011. 464 с.
5. И. С. Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. В. А. Ерохина. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; «Галина скрипсит», 2009. 560 с.
6. *Бетховен Л. ван.* Письма: в 4 т. Т. I: 1787–1811; Т. II: 1812–1816; Т. III: 1817–1822; Т. IV: 1823–1827 / сост. и комм. Н. Л. *Фишмана* и Л. В. Кириллиной; пер. с нем. Н. Л. Фишмана, Л. В. Кириллиной и Л. С. Товалёвой. М.: Музыка, 2011–[2016]. 616, 560, 656, 784 с.
7. *Вагнер Р.* О дирижировании / пер. И. Шрайбера // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 87–132.
8. *Вейнгартнер Ф.* Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Бетховен / пер. с нем. М. В. Юдиной под ред. Л. М. Гинзбурга; послесл. Л. Гинзбурга. М.: Музыка, 1965. Т. 1. 308 с.
9. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Ф. Вегелера и Ф. Риса / пер. с нем., вступит. статья, коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика-XXI, 2001. 224 с.
10. *Гинзбург Л. М.* Adagio // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Кол. 52.
11. *Греймас А. Ж., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души / пер. с франц. И. Г. Меркуловой; предисл. К. Зильберберга. 2-е изд. М.: УРСС; ЛЕНАНД, 2015. 334 с.
12. *Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте / пер. И. Шрайбера и Н. Кравец, коммент. Л. Гинзбурга // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. С. 10–63.
13. *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в. М.: Композитор, 2007. Ч. 2. 224 с.
14. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. Т. I. 536 с. Т. II. 596 с.
15. *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2007. 328 с.
16. *Лосева О. В.* Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. Вып. 2016/2 (14). http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_2(14)_2_Лосева (final).pdf (дата обращения: 8.10.2018).

17. *Лызлов А. В., Серавина О. Ф., Ковалевская О. Б.* Аффективность как структурообразующая основа антропологических пространств: философия, психология, психиатрия // Вопросы психологии. 2010. №3. С. 65–74.
18. *Люси М.* Теория музыкального выражения: Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной / пер. с франц. В. А. Чечотта. СПб.: Бессель, б. г. 158 с. Репринт: М.: УРСС, 2012.
19. *Мальцев С. М.* О темпе исполнения бетховенских сочинений // *Черни К.* О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. С. М. Мальцева, Р. Г. Лепковской; науч. ред., вступ. ст., коммент. С. М. Мальцева. СПб.: [СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова], 2010. С. 188–193.
20. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана: в 2 вып. Вып. 1. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2001. 208 с.
21. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / пер. на русский яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
22. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 3–58.
23. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 64–98.
24. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть II // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 3. С. 13–46.
25. *Панов А. А., Розанов И. В.* Итальянская темповая терминология в исполнительской практике Великобритании и США эпохи барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 82–127.
26. Письма Бетховена: 1787–1811 годы. Пер. с нем. / Сост., ред. перевода, автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1970. 576 с.
27. *Поспелова Р.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 712 с.
28. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / пер. с нем. Ю. Д. Энгеля. 2-е изд. М.: Музсектор Госиздата, 1929. 242 с.
29. *Рождественский Г.* Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка, 1974. 104 с.
30. *Розанов И. В.* Темпы *танцев для пения* в трактате Мишеля Л'Аффийяра (Париж, 1705) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. 2014. Вып. 2. С. 5–41.
31. *Рубаха Е. А.* Контрданс. Его особенности, истоки и воздействие на музыку венских классиков // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4 / сост. Ю. Резанова и Р. Косачева. М.: Музыка, 1982. С. 36–56.

32. *Рубаха Е. А.* Форма финала венской классической симфонии как претворение традиций бытовой музыки XVIII века // От барокко к классицизму: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» / отв. ред. Е. А. Рубаха. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993.
33. *Софронов Ф.* Взгляд на «старую» музыку с позиций новой: теоретические воззрения Рудольфа Колиша в свете учения А. Шёнберга о форме // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Материалы научно-практической конференции / редколл.: И. М. Ромащук, С. В. Лукерченко, Ю. И. Карабанова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. С. 65–74.
34. *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.: Художественная литература, 1959. 472 с.
35. *Фишман Н.*, *Климовицкий А.*, *Холопов Ю.* «Чествование Бетховена — 1977» // Советская музыка. 1977. №9. С. 141–144.
36. *Фишман Н.* Бетховен и его время. Заметки // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. С. 144–188.
37. *Фишман Н.* Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. М.: Музыка, 1982. С. 189–214.
38. *Харлап М. Г.* Ритмика Бетховена // Бетховен: Сб. статей. Вып. 1. / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. С. 370–421.
39. *Харлап М. Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 48–104.
40. *Харлап М.* Нотные длительности и парадокс их реального значения (Заметки к специфике музыкального времени и его нотации) // Музыкальная академия. 1997. №1. С. 173–181. №2. С. 99–109.
41. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 105–163.
42. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
43. *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
44. *Холопова В.* Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 72 с.
45. *Холопова В.* Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
46. *Черни К.* О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. С. М. Мальцева, Р. Г. Лепковской; науч. ред., вступ. ст., коммент. С. М. Мальцева. СПб.: [СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова], 2010. 197 с.
47. *Черни К.* О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. с нем. Д. Е. Зубова. СПб.: Планета Музыки; Лань, 2011. 118 с.
48. *Чехович Д.* К эволюции представлений о темпе в XVIII — начале XIX в. // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Вып. 1. / отв. ред. С. В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 306–345 (Науч. тр. МГК. Сб. 68).
49. *Чехович Д.* Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма // Научный вестник Московской консерватории. 2018. №1. С. 54–83.

50. *Чехович Д. О.* «Дон Жуан» и его темпы // Моцарт и его время: Сб. материалов научной конференции. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. С. 98–116 (в печати).
51. *Штейнпресс Б. С.* Очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1980. 352 с.
52. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. [Deutsche Fassung]. 3. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981. 20, 526 S.
53. *Auhagen W.* Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 44 (1987). S. 40–57.
54. *Auhagen W.* „Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema.“ By Klaus Miehling: [Review] // Performance Practice Review. Vol. 8. No. 1 (Spring, 1995). P. 96–98.
55. *Beck H.* Bemerkungen zu Beethovens Tempi // Beethoven-Jahrbuch. 1955/1956. Bonn: Beethovenhaus, 1956. S. 24–54.
56. [*Beethoven L. van.*] Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn. L. v. Beethoven, vom Verf[asser] selbst nach Maelzels Metronom bestimmt // Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig). 19. Jahrg. 1817. No. 51. Sp. 873–874.
57. *Beethoven L. van, Salieri A.* Erklärung // Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien). 2. Jahrg. 1818. Nr. 7. Sp. 58–59.
58. [*Beethoven L. van.*] Bestimmung des musikalischen Zeitmasses nach Mälzels Metronom. Zweite Lieferung. Beethoven — sämmtliche Quartetten von dem Author selbst bezeichnet. Wien: S. A. Steiner u. Comp., [1819]. No. 2812.
59. Beethoven-Briefwechsel. Gesamtausgabe: in 7 Bde. / hrsg. von S. Brandenburg und Beethoven-Haus Bonn. Bd. 4: 1817–1822. München: Henle, 1997. 560 S.
60. *Bengen I., Frobenius W., Behne K.-E.* Tempo // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik / hrsg. von F. Blume. Bd. 16: Supplement 2: Eardsen — Zweibrücken. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1976. Sp. 1820–1842.
61. *Bengen I., Frobenius W., Behne K.-E.* Tempo // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Aufl. / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 9: Sydney — Zypern. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: J.-B.-Metzler, 1998. Sp. 443–470.
62. *Borrel E.* Les indications métronomiques laissées par les auteurs français du XVIIIme siècle // Revue de musicologie. 1928. No 26. P. 149–153.
63. *Brossard S. de.* Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la Musique... P.: Chr. Ballard, 1703 [без пагинации]. 3me ed. Amsterdam: E. Roger, 1708. 388 p.
64. *Brown C.* Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies // Early Music. Vol. 19. No. 2 (May, 1991). P. 247–258.
65. *Busby Th.* A Dictionary of Music, Theoretical and practical... 4th ed. London: R. Phillips, 1817. XXXIV, 331 p.
66. *Busse Berger A. M.* Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. XI, 271 p.
67. *Czerny C.* Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke: Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes

der „Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule, op. 500“. Faksimile-Nachdruck / hrsg. von P. Badura-Skoda. Wien; New York: Universal Edition, 1963. 121 S. (Urtext Edition).

68. *Dahlhaus C.* Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. Bis 17. Jahrhunderts // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. S. 333–361 (Geschichte der Musiktheorie / hrsg. von F. Zaminer. Bd. 6).
69. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence. 2nd ed. Seattle; London: University of Washington Press, 1969. XVI, 494 p.
70. *Fallows D.* Grave // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 10. London: Oxford University Press, 2001. P. 315.
71. *Fallows D.* Lento // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 14. London: Oxford University Press, 2001. P. 549–550.
72. *Fallows D.* Presto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 20. London: Oxford University Press, 2001. P. 306.
73. *Fallows D.* Tempo and expression marks // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 25. London: Oxford University Press, 2001 P. 271–279.
74. *Fallows D.* Vivace // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 26. London: Oxford University Press, 2001. P. 816–817.
75. *Framery*, *Ginguéné* et *de Momigny*. Encyclopédie méthodique. Musique. Paris: Agasse, 1791–1818. Vol. 1. Parties 1–2. XII, 760 p. Vol. 2. 552, 74, 114 p.
76. *Gleich C. von.* Die Theorie des variablen Metronomgebrauchs // Die Musikforschung. Jg. 41. H. 1 (Januar–März 1988). S. 46–49.
77. *Grassineau J.* A Musical Dictionary Being a Collection of Terms and Characters as well Ancient as Modern. London: J. Wilcox, 1740. XII, 347 p.
78. *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien: W. Draumüller, 1869. XV, 438 S.
79. *Harding R. E. M.* The Metronome and Its Precursors // *Harding R. E M.* Origins of Musical Time and Expression. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1938. P. 1–35.
80. *Hell H.* Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora — L. Vinci — G. B. Pergolesi — L. Leo — N. Jommelli. Tutzing: Schneider, 1971. 623 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 19).
81. *Herrmann-Bengen I.* Tempobezeichnungen: Ursprung; Wandel im 17. und 18. Jahrhunderts. Tutzing: Schneider, 1959. 210 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 1).
82. *Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. 2. Aufl. Wien: T. Haslinger, [1828]. XII, 468 S.
83. *Kerst E.* Die Erinnerungen an Beethoven / hrsg. von E. Kerst. Bd 1. Stuttgart, 1913. 294 S.

84. *Kirkpatrick R.* Eighteenth-Century Metronomic Indications // Papers read by members of the American Musicological Society at the Annual meeting Washington, D. C. December 29th and 30th, 1938. [Washington], [1940]. P. 30–50.
85. *Koch H. Chr.* Musikalisches Lexicon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main: A. Hermann d. J., 1802. XVI S., 1802 Sp., [3 S.].
86. *Kolisch R.* Tempo and Character in Beethoven's Music / transl. by A. Mendel // The Musical Quarterly. Vol. 29. Nos. 2–3 (Apr., Jul., 1943). P. 169–187, 291–312.
87. *Kolisch R.* Tempo und Charakter in Beethovens Musik. München: Text + Kritik, 1992. 169 S. (Musik-Konzepte. Heft 76/77).
88. *Kolisch R.* Tempo and Character in Beethoven's Music // The Musical Quarterly. Vol. 77. Nos. 1–2 (Spring, Summer, 1993). P. 90–131, 268–342.
89. *Krones H. u. a.* Interpretation in «Klassischen Tempo»? Reaktionen auf einem umstrittenen Artikel // Österreichische Musikzeitschrift. 1986. № 10. S. 489–505.
90. *Laisé M.* Une application de l'étude du pendule: La mesure du tempo dans les airs de mouvement français. Catalogue musical // Le mouvement en musique à l'époque baroque / sous la direction d'H. Lacombe. Metz: Serpenoise, 1996. P. 35–71.
91. *Levin Th. Y.* Integral Interpretation: Introductory Notes to Beethoven, Kolisch and the Question of the Metronome // The Musical Quarterly. Vol. 77. No 1 (Spring, 1993). P. 81–89.
92. Ludwig van Beethovens Konversationshefte / hrsg. von K.-H. Köler, G. Herre, G. Brosche u. a. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1993. Bd. 10: Hefte 114–127. 427 S.
93. Ludwig van Beethoven: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis / bearb. von K. Dorfmüller, N. Gertsch und J. Ronge. Unter Mitarbeit von G. Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. Bd. 1: Werke mit Opuszahl: Opus 1–138. München: Henle, 2014. 69, 907 S.
94. *Malloch W.* Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies // Early Music. Vol. 16 (1988). No 1. P. 72–81.
95. *Marty J.-P.* The Tempo Indications of Mozart. New Haven; London: Yale University Press, 1988. XVI, 279, 112 p.
96. *Mattheson J.* Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg: Christian Gerold, 1737. [18], 190 S.
97. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1993. 528 S.
98. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756. [16], 264, [8] S.
99. *Müller-Reuter Th.* Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. Nachtrag zu Band I. Leipzig: C. F. Kahnt, 1921. VIII, 238 S.
100. *Noorduin M.* Beethoven's Tempo Indications. A thesis... Dr. of Philosophy. University Manchester, 2016. 321 p.

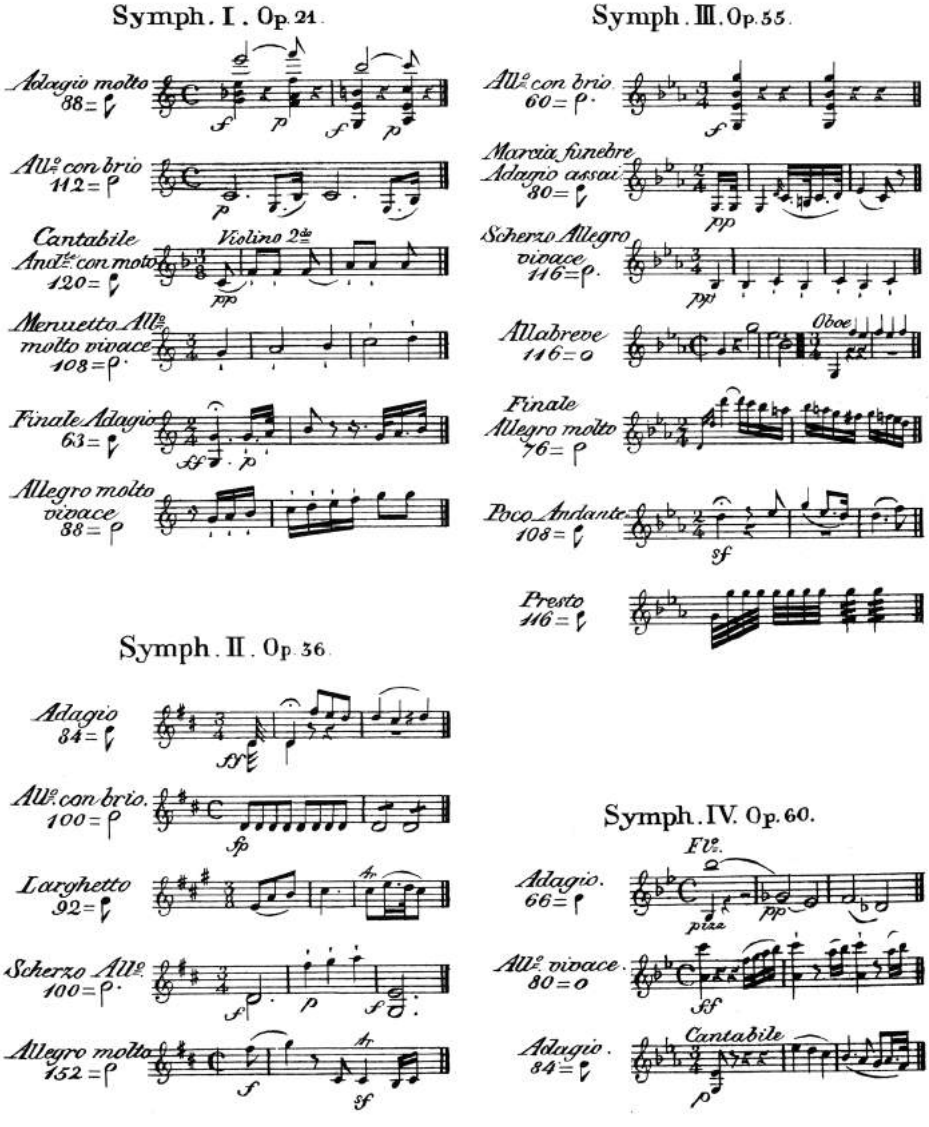
101. *Nottebohm G.* Metronomische Bezeichnungen // *Nottebohm G.* Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen. Leipzig; Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1872. S. 126–137.
102. *Nottebohm G.* Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette // *Nottebohm G.* Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze. Leipzig: Rieter-Biedermann, 1887. S. 519–521.
103. *Quantz J. J.* Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Berlin: J. F. Voß, 1752. 2te Aufl. Breslau: J. F. Korn d. ä., 1780. 334, [19], [1], [26] S.
104. *Rien R.* Beethovens Verhältnis zum Metronom / Eine Dokumentation von R. Rien // Beethoven: Das Problem der Interpretation. 2-te Aufl. München: Text + Kritik, 1985 (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. Heft 8). S. 70–84.
105. *Rien R.* Beethovens originale, Czernys und Moscheles auf Erinnerung gegründete, Kolisch und Leibowitz durch Vergleiche der Charaktere erschlossene Metronomisierungen // Beethoven: Das Problem der Interpretation. 2-te Aufl. München: Text + Kritik, 1985 (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. Heft 8). S. 85–96.
106. *Rothschild F.* Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven. London; New York: Adam & Ch. Black; Oxford University Press, 1961. IX, 122 p. (The Lost Tradition in Music. Part II).
107. *Rousseau J. J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Duchesne, 1768. IX, 548 p.
108. *Sachs C.* Rhythm and Tempo. A Study in Music History. New York: W. W. Norton., 1953. 391 p.
109. *Schenker H.* Beethovens metronomische Bezeichnungen // Die Tonwille. 1923. Heft V. S. 52–54.
110. *Schindler A.* Biographie von Ludwig van Beethoven. Leipzig: Philipp Reclam, 1970. 680 S.
111. *Schünemann G.* Geschichte des Dirigierens. Leipzig: Breikopf & Härtel, 1913. 359 S. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen / hrsg. von H. Kretzschmar. Bd. X).
112. *Schwandt E.* L'Affilard on the French Court Dances // The Musical Quarterly. Vol. 60. No. 3 (Jul., 1974). P. 389–400.
113. *Seifert H.* Beethovens Metronomisierungen und die Praxis // Beiträge '76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis / hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel: Bärenreiter, 1978. S. 183–189.
114. *Seifert H.* Czernys und Moscheles' Metronomisierungen von Beethovens Werken für Klavier // Studien zur Musikwissenschaft 34. Tutzing: Schneider, 1984. S. 61–83.
115. *Sondheimer R.* Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 99 S.
116. *Stadlen P.* Beethoven and the Metronome. I // Music & Letters. Vol. 48. No. 4 (Oct., 1967). P. 330–349.
117. *Stadlen P.* Beethoven und das Metronom // Beethoven: Das Problem der Interpretation. 2-te Aufl. München: Text + Kritik, 1985. S. 12–33. (Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger u. R. Rien. Heft 8).

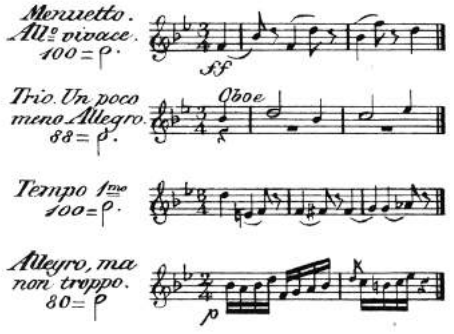
118. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. 2te verbesserte Aufl. Leipzig: Weidmann, 1778. Tl. 1. XX, 391 S.
119. *Talsma W. R.* Wiedergeburt der Klassiker. Bd. 1: Anleitung zur Entmechanisierung der Musik. Innsbruck: Wort und Welt, 1980. 270 S.
120. Tempo // Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz: Schott, 1967. S. 944.
121. *Thiémé Fr.* Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs fondée sur la pratique de la musique moderne... Paris: Laurens, 1801. 72 p.
122. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen. Leipzig; Halle: Auf Kosten des Verfassers, 1789. [VIII], 408, [12], 15 S.
123. *Wegeler F G., Ries F.* Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz: Bädeker, 1838. 167 S.
124. *Wehmeyer G.* Interpretation in «Klassischen» Tempo // Österreichische Musikzeitschrift. 1985. Nr. 7–8. S. 369–376.
125. *Wehmeyer G.* Prestißißimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1993. 175 S.
126. *Wolf G. Fr.* Kurzgefasstes musikalisches Lexikon. Halle: J. Chr. Hendel, 1787. XIV, 192 S.

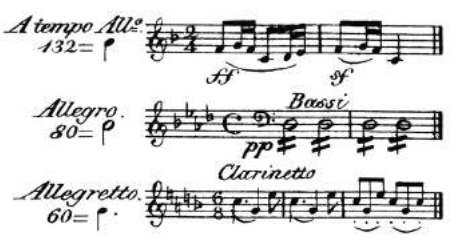
Приложение 1
Авторские метрономизации Бетховена

А. Симфонии № 1–8

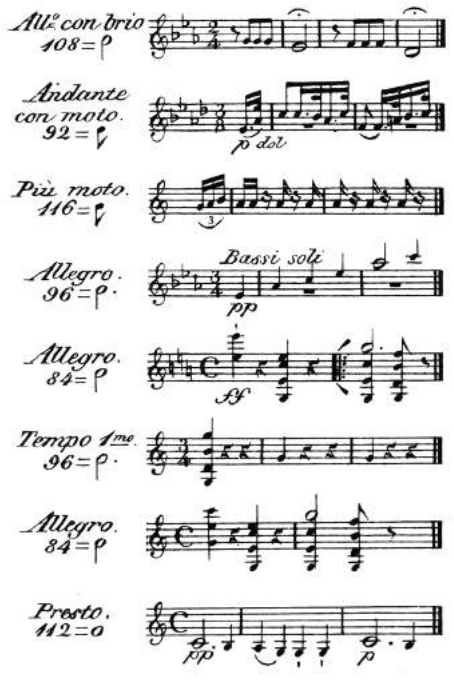
Источник: [56]. Факсимиле: [104, 78–79]



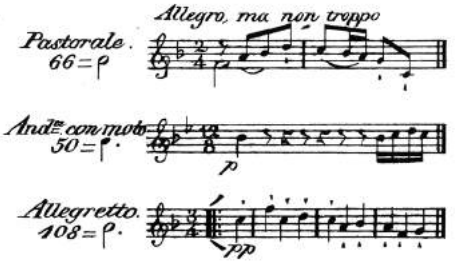




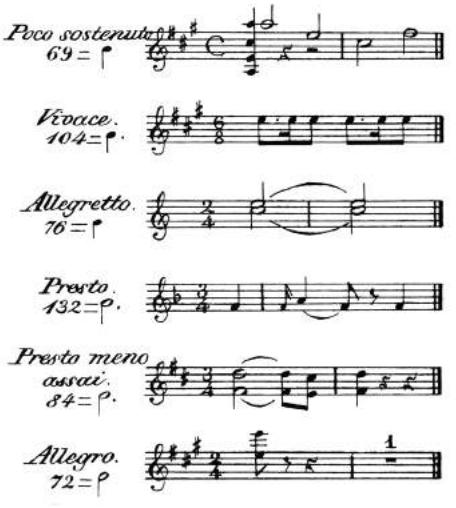
Symph. V. Op. 67.



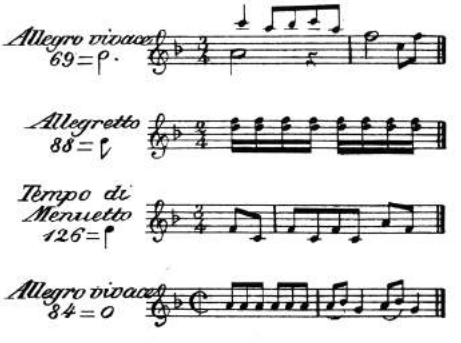
Symph. VI. Op. 68



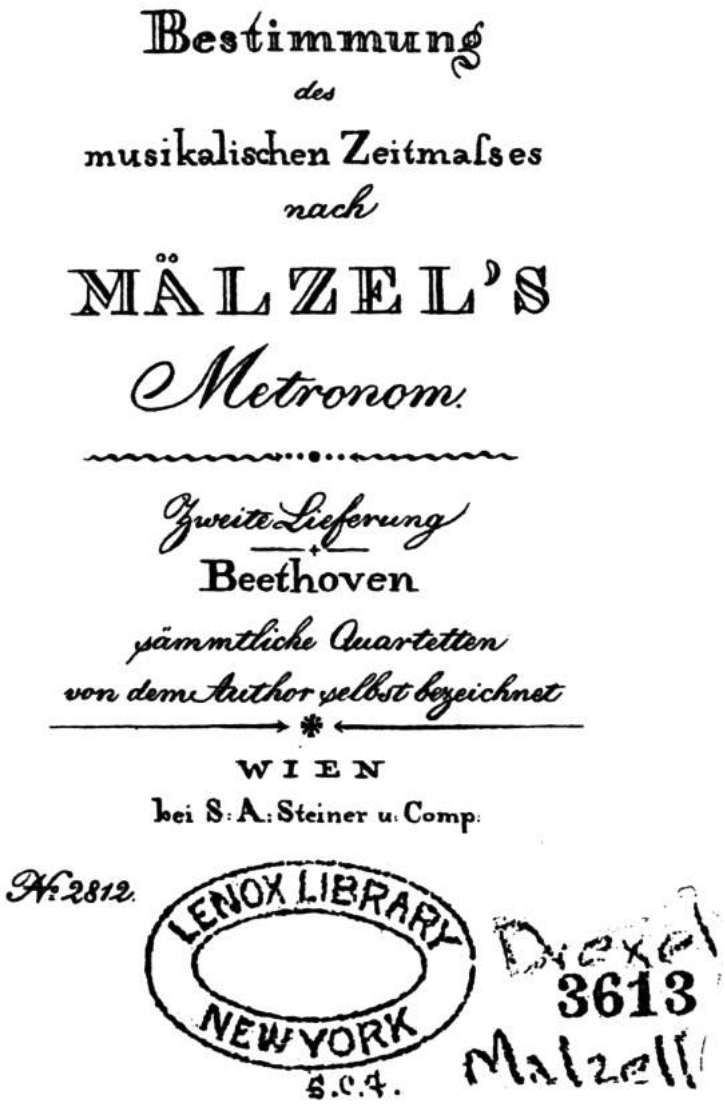
Symph. VII. Op. 92.



Symph. VIII. Op. 93.



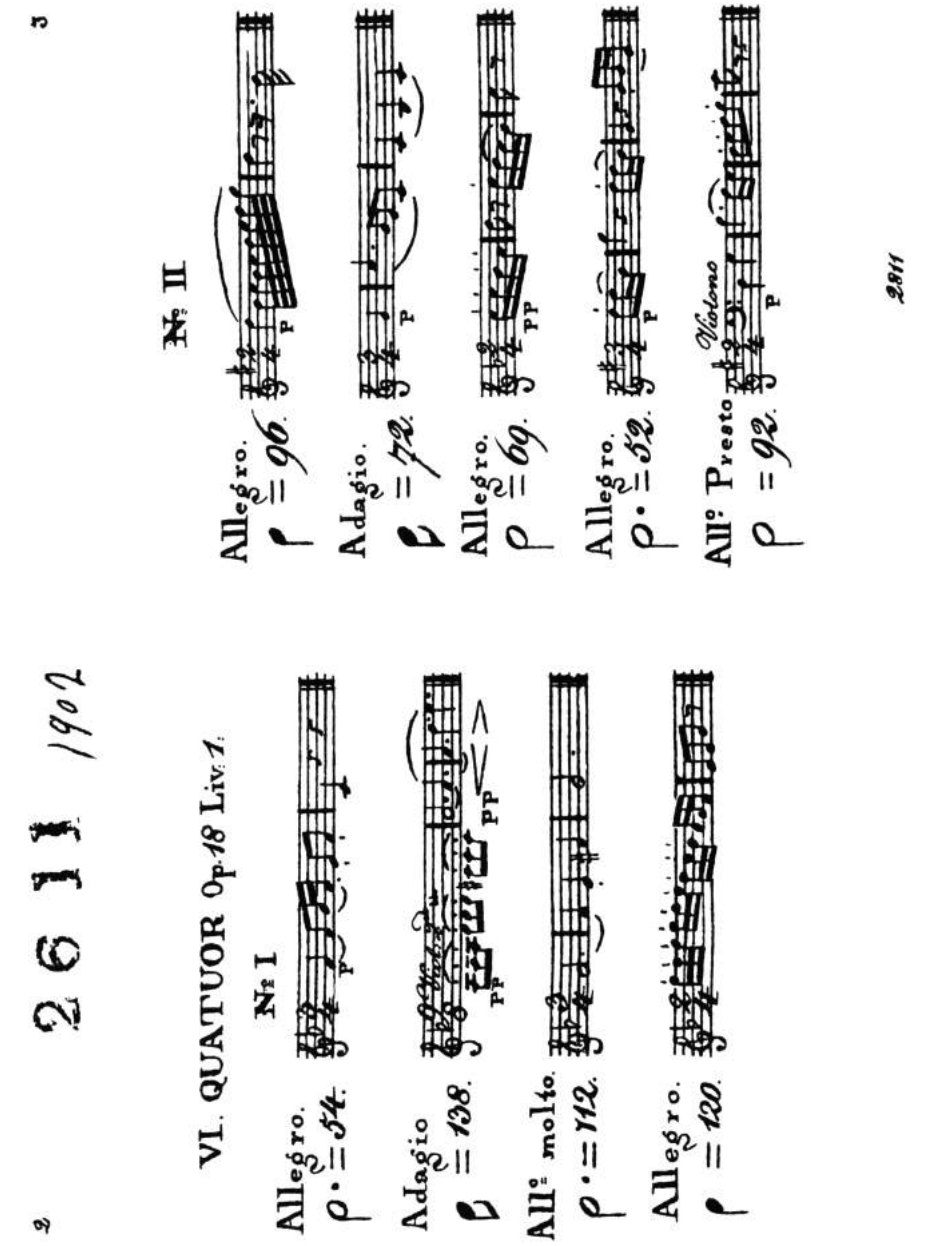
Б. Струнные квартеты № 1–11.
Источник: [58]. Факсимиле: [87, 101–104]

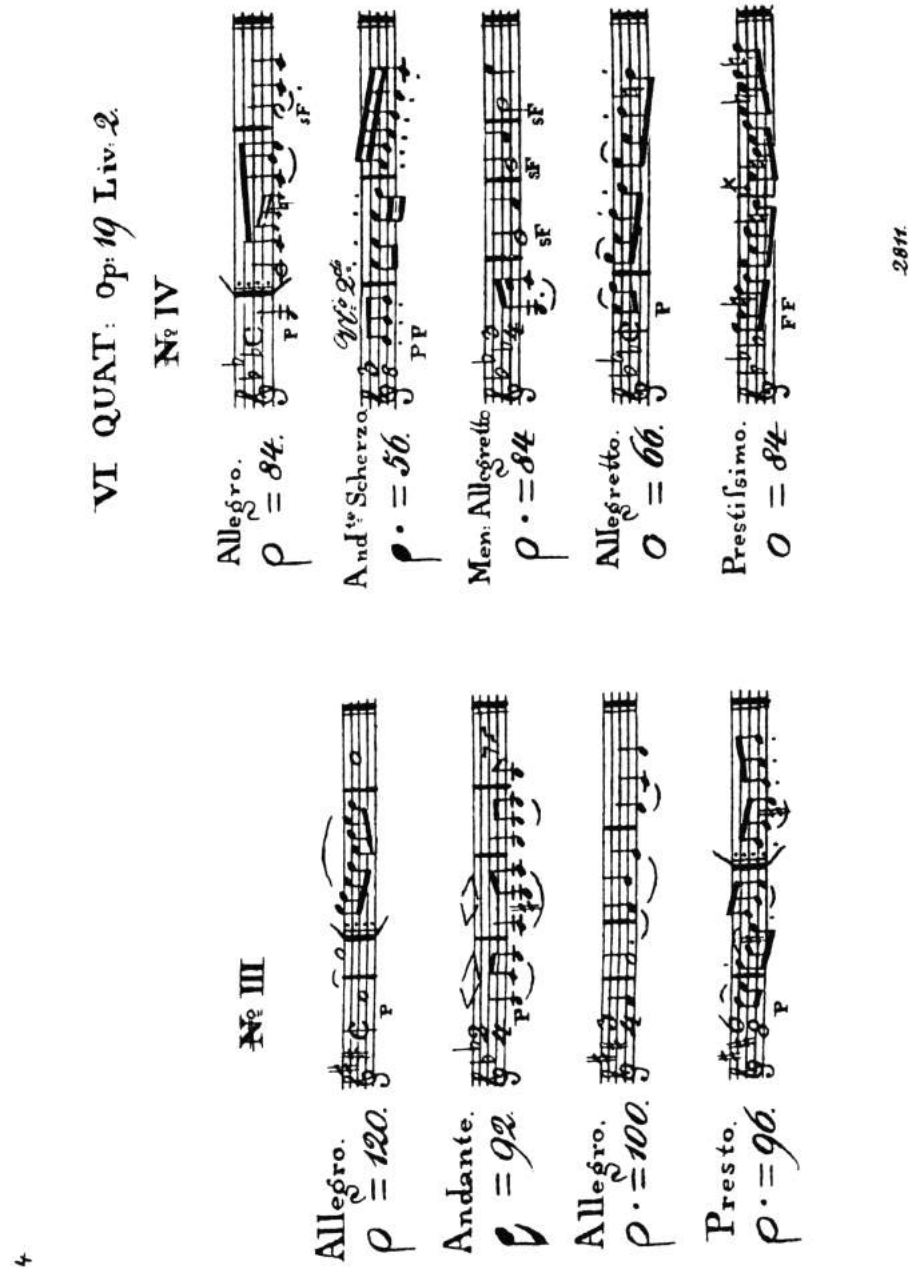

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmaſses
nach
MÄLZEL'S
Metronom.

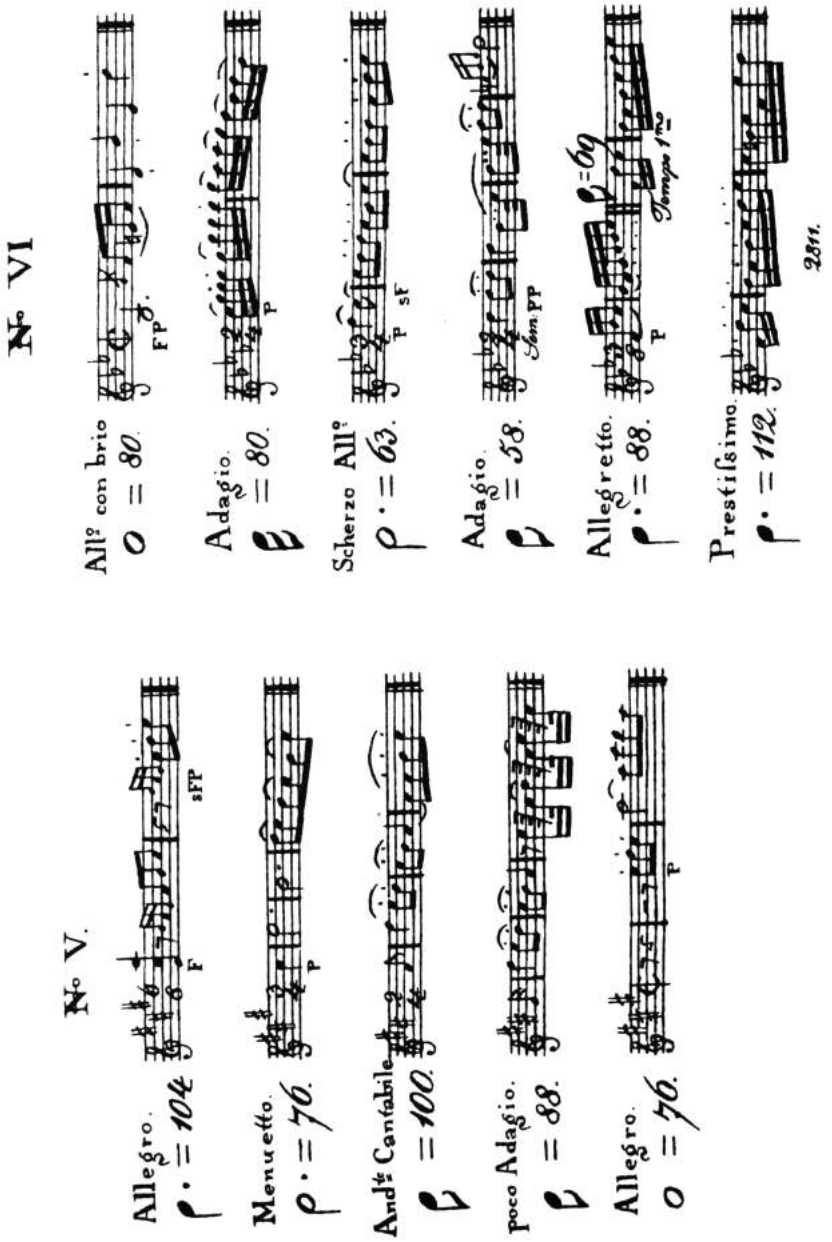
Zweite Lieferung
Beethoven
sämmtliche Quartetten
von dem Author selbst bezeichnet

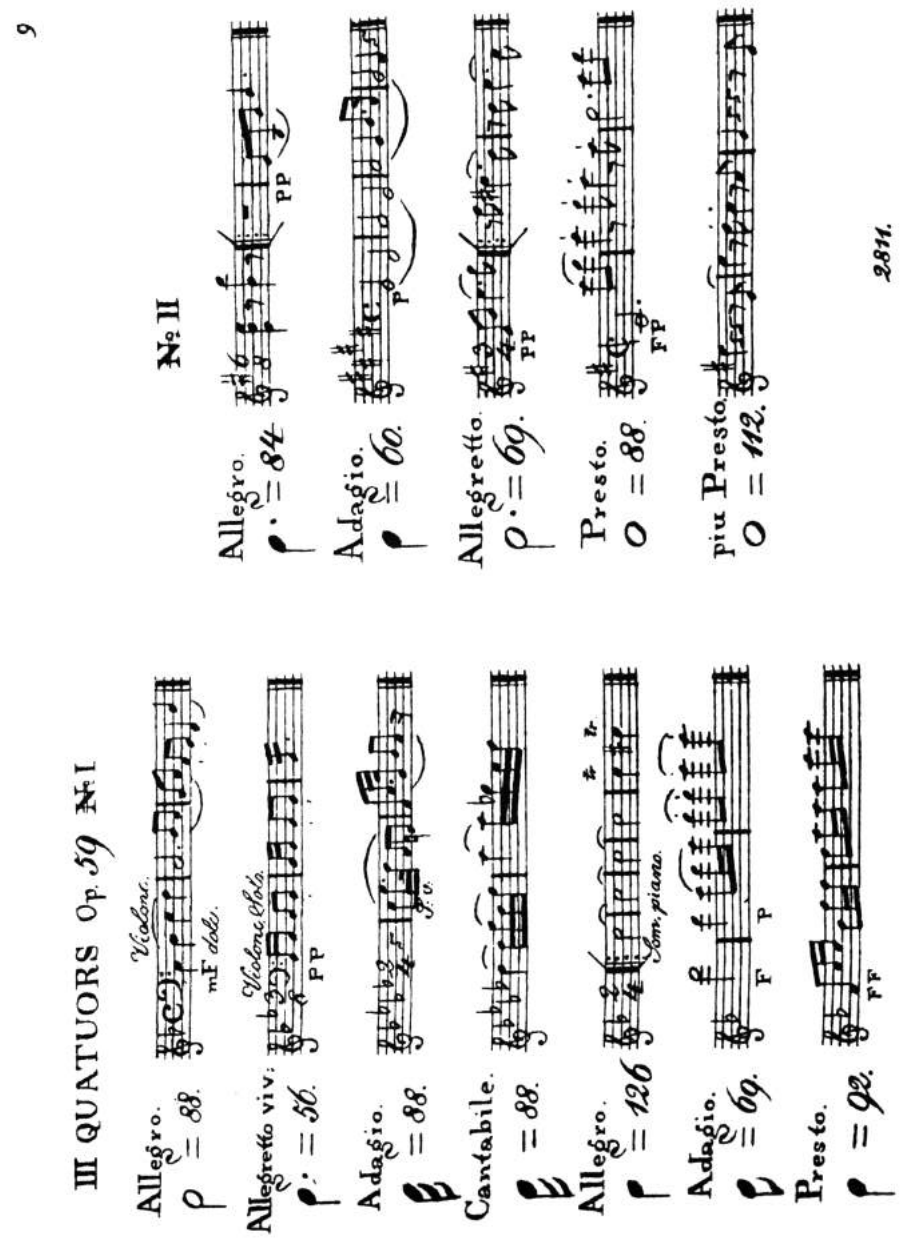
WIEN
bei S: A: Steiner u: Comp:

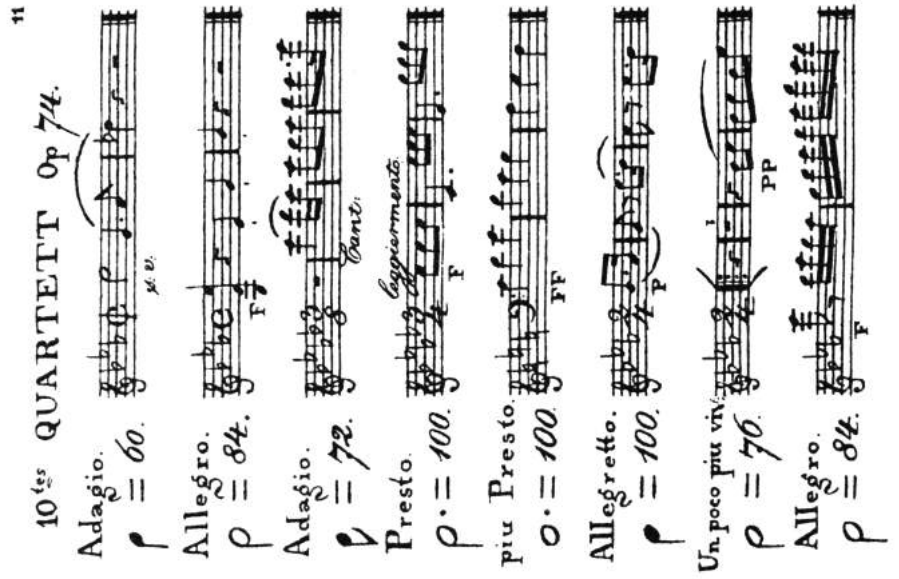
N: 2812.
LENOX LIBRARY
NEW YORK
S.C.T.
Dexel
3613
Malzell

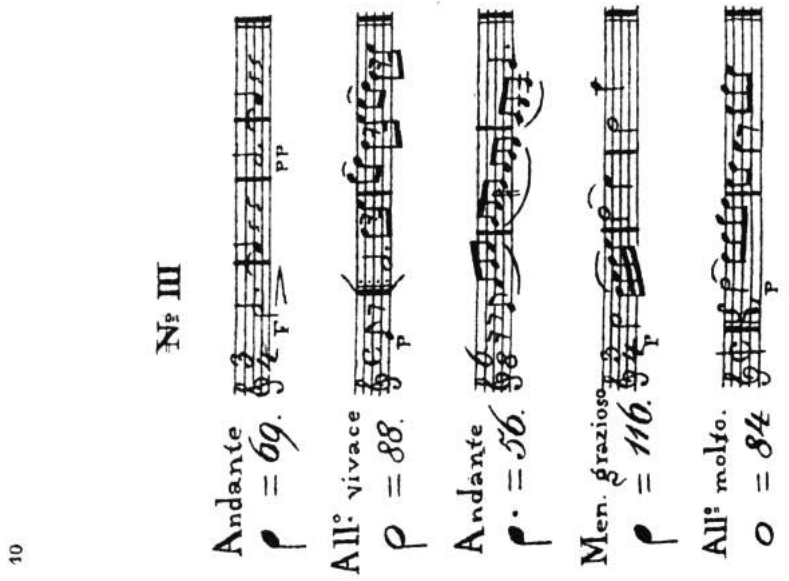

2
2611 1902
VI. QUATUOR Op. 18 Liv. 1.
№ I
Allegro.
Adagio
All.o molto.
Allegro.
3
№ II
Allegro.
Adagio.
Allegro.
Allegro.
All.o Presto
Violono
2811

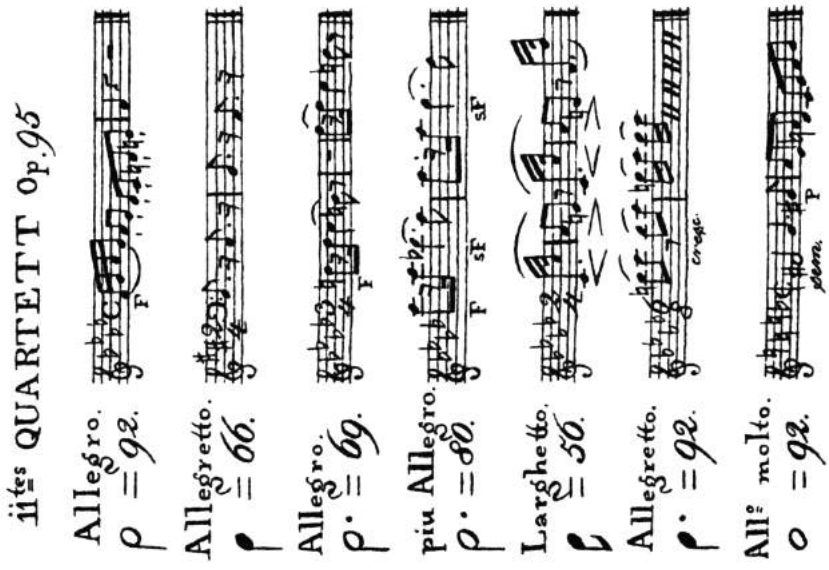

VI QUAT: Op: 19 Liv: 2.
№ IV
Allegro.
Andte Scherzo.
Men: Allegretto
Allegretto.
Prestissimo.
№ III
Allegro.
Andante.
Allegro.
Presto.
2811.


N° VI
All° con brio
Adagio.
Scherzo All°
Adagio.
Allegretto.
Presticissimo.
N° V.
Allegro.
Menuetto.
And^te Cantabile
Poco Adagio.
Allegro.


III QUATUORS Op. 59 № I
Allegro.
Violoni.
mF dolc.
Allegretto vivi;
Violoni. Viola.
PP
Adagio.
Cantabile.
Allegro.
Com. piano.
Adagio.
F
P
Presto.
FF
№ II
Allegro.
PP
Adagio.
P
Allegretto.
PP
Presto.
FP
più Presto.
2811.


10tes QUARTETT Op 74.
11
Adagio.
Allegro.
Adagio.
Presto.
più Presto.
Allegretto.
Un poco più vivo.
Allegro.


№ III
10
Andante
All° vivace
Andante
Men. grazioso
All° molto.



Приложение 2

Перевод секунд в десятичные доли минуты и обратно

В большинстве вопросов композиционной хронометрии приемлемая точность — 3″ (0,05′), с таким шагом все доли минуты точные:

секунды	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30
минуты	0,05	0,10	0,15	0,20	0,25	0,30	0,35	0,40	0,45	0,50
секунды	33	36	39	42	45	48	51	54	57	60
минуты	0,55	0,60	0,65	0,70	0,75	0,80	0,85	0,90	0,95	1,00

Если требуется несколько бóльшая точность, десятичные доли минуты находим из более подробной таблицы (для чисел секунд, не кратных 3, доли минуты приближенные):

с	мин	с	мин	с	мин	с	мин	с	мин	с	мин	с	мин	с	мин
00	0,000	08	0,133	16	0,267	24	0,400	32	0,533	40	0,667	48	0,800	56	0,933
01	0,017	09	0,150	17	0,283	25	0,417	33	0,550	41	0,683	49	0,817	57	0,950
02	0,033	10	0,167	18	0,300	26	0,433	34	0,567	42	0,700	50	0,833	58	0,967
03	0,050	11	0,183	19	0,317	27	0,450	35	0,583	43	0,717	51	0,850	59	0,983
04	0,067	12	0,200	20	0,333	28	0,467	36	0,600	44	0,733	52	0,867		
05	0,083	13	0,217	21	0,350	29	0,483	37	0,617	45	0,750	53	0,883		
06	0,100	14	0,233	22	0,367	30	0,500	38	0,633	46	0,767	54	0,900		
07	0,117	15	0,250	23	0,383	31	0,517	39	0,650	47	0,783	55	0,917		

Двоскина Елена Марковна

dvoskina@gmail.com

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва
Козицкий пер., 5

Elena M. Dvoskina

dvoskina@gmail.com

Ph. D., Lecturer of the Music Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Senior Research Fellow of the State Institute of Art Studies

5 Kositskiy Ln.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

Между «музыкальной формой» и «анализом музыкальных произведений». Учение Г. Л. Катуара о музыкальной форме

Последняя, неоконченная книга Г. Л. Катуара — «Музыкальная форма» — была завершена и выпущена в свет его учениками. Один из них, Л. А. Мазель, стал основоположником нового курса — «Анализ музыкальных произведений», — который заменил в советских консерваториях прежнюю «Музыкальную форму». Однако этот курс в известной степени восходит к идеям Катуара, которые получили в концепции Мазеля своеобразное преломление. Катуар, в отличие от своих предшественников А. Б. Маркса и Х. Римана, писал не учебник практической композиции, а теоретическое исследование. «Строение музыкальных произведений» Мазеля также не ставит себе практических композиционных задач. В книге Мазеля влияние Катуара прослеживается прежде всего в принципах систематики форм. Как и Катуар, во главу угла он ставит структурный принцип, в котором, однако, не так последовательно, как у Катуара, понимается ведущее начало фактора метрической симметрии. Если Катуар ставит своей задачей найти законы строения музыкальной композиции, то Мазель — описать и перечислить наиболее часто встречающиеся ее свойства.

Ключевые слова: музыкальная форма, анализ, период, метрика, метрический такт, систематика форм

Abstract

Between “Musical Form” and “Analysis of Musical Works”. Georgy Catoire’s Doctrine of Musical Form

The last, unfinished book of Georgy Catoire — “Musical Form” — was completed and published by his students. One of them, Lev Mazel, became the founder of the new course — “Analysis of Musical Works”, which replaced the former “Musical Form” in Soviet conservatories. However, to a certain extent, this course goes back to the ideas of Catoire, which received a peculiar refraction in the concept of Mazel. The Catoire, unlike his predecessors Marx and Riemann, wrote not a textbook of practical composition, but a theoretical study. “The Structure of Musical Works” by Mazel does not set a practical compositional exercises as well. The influence of the Catoire can be seen in Mazel’s book as the principle of forms systematics. Like Catoire, he puts the structural principle at the head, in which, however, the leading principle of the metric symmetry is understood not so consistently as in Catoire’s work. If the main task for Catoire is finding the laws of the structure of a musical composition, then for Mazel it is describing and listing the most frequently encountered properties of it.

Keywords: musical form, analysis, period, metrics, metrical bar, forms systematics

Елена Двоскина

МЕЖДУ «МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМОЙ» И «АНАЛИЗОМ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ». УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ Г. Л. КАТУАРА

Георгий Львович Катуар внезапно скончался весной 1926 года, не успев закончить свою последнюю книгу «Музыкальная форма». От нее остались значительный кусок почти готового текста и некоторое количество набросков и тезисов, по которым можно, однако, составить себе общее представление о том, как Катуар мыслил проблематику и категории музыкальной формы — дисциплины, преподаваемой им в Московской консерватории в последние годы жизни.

Всё, что осталось от задуманной книги, было собрано, обработано и выпущено в свет тремя учениками Георгия Львовича — Д. Б. Кабалевским, Л. А. Мазелем и Л. А. Половинкиным. Издание состоит из двух частей, резко различающихся величиной и степенью законченности текста (см.: [2], [3]).

Первая часть, «Метрика», занимает около 100 страниц. Это практически чистовой текст Катуара.

Вторая же часть, озаглавленная в издании как «Музыкальная форма» (скорее всего, название предварительное) и вышедшая двумя годами позже, имеет объем вдвое меньший; тезисное изложение и смысловые лакуны дают основание думать, что она представляет собой преимущественно черновые записи, наброски и планы, отчасти дополненные записями лекций, читавшихся Катуаром в Музыкальном техникуме имени А. Н. Скрябина и Московской консерватории. Отсюда, вероятно, и промедление с выпуском второй части: ее научная редактура, литературная обработка и смысловые дополнения потребовали от редакторов немало времени.

Для того чтобы наглядно представить замысел Катуара — или то, что от него осталось, — приведу оглавление издания.

1 часть. Метрика. 1934
Предисловие [от редакторов]
Предисловие автора
Введение
Глава I. Метрическое построение музыкальной речи
Глава II. Фраза
Глава III. Исключительные формы построений
Глава IV. О периодах
Глава V. О различных функциях музыкальных построений
2 часть. Музыкальная форма. 1936
Предисловие [от редакторов]
Глава VI. Простая двух- и трехчастная форма
Глава VII. Сложная трехчастная форма
Глава VIII. Сонатная форма
Глава IV. Форма рондо и рондо-сонаты

Как сообщает предисловие, роли между редакторами распределились следующим образом:

Л. А. Половинкин выполнил литературную обработку текста первой части, и на этом его роль закончилась; Д. Б. Кабалевский написал примечания к первой части и дописал главы о простых и сложных двух- и трехчастных формах во второй части; наконец, Л. А. Мазель, которому, скорее всего принадлежит главенствующая роль в издании, написал общее предисловие, дописал главы о сонатной форме и форме рондо во второй части, а также, по всей вероятности, откомментировал всю вторую часть книги[1].

Результат получился хотя и крайне конспективный, но концептуально довольно ясный.

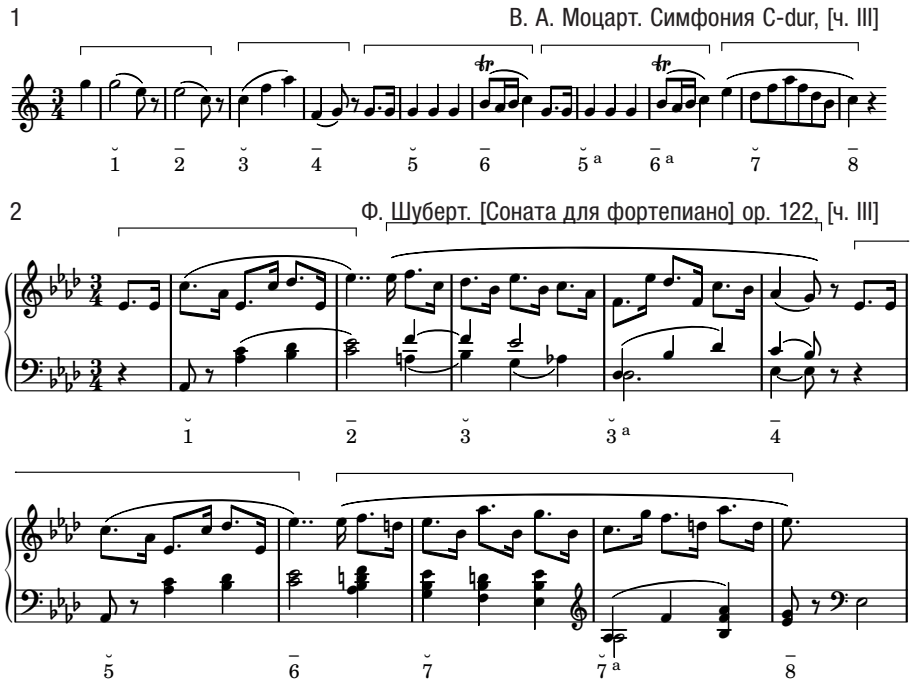
Сам Катуар в крошечном введении к книге называет в качестве ее основных источников «известные труды» Л. Бусслера, Х. Римана и Э. Праута, добавив при этом, что он не согласен с ними по ряду позиций [3, *11*]. (Ни «Руководство к изучению форм» А. С. Аренского, ни тем более «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» В. М. Беляева он не называет.) Относительно того, какие труды Бусслера и Праута имеет в виду Катуар, сомнений быть не может: это популярный в русской учебной практике переводной «Учебник музыкальных форм» первого [1] и, также вышедшие на русском языке, «Музыкальная форма» и «Прикладные формы» второго [6], [7]. Что касается Римана, Катуар ссылается не столько на популярные в России и переведенные на русский язык издания «Учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах»

[1] К сожалению, рукопись «Музыкальной формы» Катуара мне пока найти не удалось. Возможно, рукописные материалы сохранились в архиве кого-то из редакторов (вероятнее всего — Л. А. Мазеля).

и «История музыкальных форм», сколько на основной масштабный труд Римана — *Kompositionslehre* [8].

Действительно, даже беглый взгляд на «Музыкальную форму» демонстрирует явное родство между концепцией Катуара и концепциями названных авторов.

Метрика. Вслед за Риманом и Праутом Катуар головное место в своем исследовании отдает метрике, изучению понятий «мотив» и «фраза», «предложение» (называемое малым построением) и «период». Катуар не использует понятие «метрический восьмитакт», но отлично представляет себе само явление метрической функции. Большое место в первой части катуаровского труда уделено разъяснению понятий легкого и тяжелого времени и объяснению, как формируется с помощью этих функций восьмитакт. Катуар отлично понимает и ясно показывает, что такты восьмитакта суть различные метрические функции, которые могут повторяться или изыматься, в результате чего образуются так называемые «неправильные построения» (то есть нарушения восьмитактовости). Ниже следуют два собственных катуаровских примера, где графические такты снабжены номерами, демонстрирующими повторы метрических функций [3, *53*, *51*][2]:



Однако в учении Катуара о метрике есть чрезвычайно существенная лакуна: удивительным образом он не учитывает возможность несовпадения

[2] Пример из Шуберта, вероятно, позаимствован у Праута (см.: [6, *102*]).

графического такта с метрическим и в анализах неизменно следует за величиной графического такта. Иными словами, Катуар, признавая возможность повторности метрических функций, не видит разницы между смысловым (метрическим) и писаным (графическим) размерами.

Естественным результатом абсолютизации величины графического такта становится представление о трохеическом метре как равноправном с ямбическим: получается, что метрически тяжелый такт с одинаковой вероятностью может занимать как четную, так и нечетную позиции. Примеры, приводимые Катуаром на то, что он называет «трохей первого рода», суть на самом деле примеры несовпадения размеров графического и метрического (смыслового) тактов. При различении этих понятий было бы ясно, что во всех случаях сохраняется традиционная ямбичность классической метрики (среди примеров Катуара — побочная партия Сонаты Бетховена c-moll op. 13 и прелюдия Скрябина fis-moll op. 11).

Почему Катуар предпочел игнорировать это очевидное явление — непонятно. Можно лишь указать, что такое игнорирование вовсе не предполагалось его источниками. Хотя термин «метрический такт» на тот момент и не использовался, однако само представление о разнице между тактом как смысловой единицей с одной сильной долей и тактом как графической условностью, призванной облегчить чтение нотного текста, несомненно, существовало. Так, Праут показывает, что в Музыкальном моменте Шуберта As-dur op. 94 №6, несмотря на проставленный при ключе размер $^3/_4$, реальный размер $^6/_4$ [7, *40*]. Намеренно ли Катуар игнорирует это несовпадение или оно каким-то непонятным образом ускользнуло от его внимания — но это пункт, в котором он решительно расходится с Риманом, и который, как мы увидим ниже, будет иметь чрезвычайно важное значение для дальнейшей судьбы занятий музыкальной формой в России.

Систематика форм. Сергей Иванович Танеев, много лет друживший с Катуаром и безусловный авторитет в его глазах, в преподавании музыкальной формы придерживался классической немецкой систематики форм, восходящей к А. Б. Марксу и основанной на функциональном различении частей формы (тема — ход). Однако Катуар вслед за Риманом и Праутом отказывается от марксовой функциональной системы (почти наверняка ему знакомой) в пользу структурной.

Так, двух- и трехчастные простые формы описаны Катуаром как «симметрии периодов». Симметрия в этом смысле слова предполагает, разумеется, не только и не столько равенство длин, сколько метрические соответствия — соответствия отношений тяжелого и легкого.

Так, отличие простой трехчастной формы от простой двухчастной, по словам Катуара, — «реприза в виде целого периода, а не одного предложения» [3, *19*].

Отмечается типологическая близость двух- и трехчастных простых форм: с одной стороны, выделение середины в двухчастной форме

и, с другой, нормативная двухколенность формы трехчастной (сам термин «двухколенность» Катуар не использует):

> «если вторая часть второго периода
> [a_2 при форме $(a + a_1) + (c + a_2)$]
> является более или менее измененной репризой, то первая его часть (c) обычно несет в себе зародыш тематического и ладового развития, подготавливая в то же время наступление репризы (a_2). Эту часть, являющуюся зародышем средней части трехчастной формы <...>, будем называть серединой» [3, *16*].

Проблематичный пункт — сложные трехчастные формы. Его непроработанность видна при первом же поверхностном взгляде: столь важный раздел занимает всего две с половиной страницы — против семнадцати страниц, отданных простым формам. Совершенно очевидно, что мы имеем дело лишь с бегло набросанными тезисами. Однако и эти заметки, в общем, довольно ясно обрисовывают позицию Катуара. Краткость изложения позволяет привести эту главку почти полностью.

> 1. <...> Сложная трехчастная форма — это трехчастная форма второго порядка: каждая из ее частей представляет собой простую двух- или трехчастную форму.
>
> $$(A+B)+(C+D)+(A_1+B_1)$$
>
> или
>
> $$(A+C+B)+(D+E+D^3)+(A_1+C_1+B_1).$$
>
> 2. Называя простую двух- или трехчастную форму M или N, получим для сложной трехчастной формы следующую схему:
>
> $$M+N+M_1$$
>
> ПРИМЕЧАНИЕ. M — чаще всего простая трехчастная форма.
>
> M — в подавляющем большинстве случаев кончается полной каденцией в главной тональности.
>
> N — строится из нового, часто контрастирующего материала в эпизодической тональности (чаще одноименная мажорная или минорная тональность, тональность субдоминанты или медианты).
>
> <...>
>
> N — либо завершается полной каденцией, после чего может следовать связующая часть к репризе, либо кончается «модулирующим» периодом[4].
>
> N — иногда просто период или «модулирующий» период.
>
> M_1 — часто является повторением M, иногда сокращенным до одного периода; за ним часто следует кода.
>
> 3. В сложной трехчастной форме следует различать два основных типа:
>
> 1) Со средней частью в виде «эпизода»[5].

---

[3] К этой скобке — вариант Катуара:
«или (D+E)».

[4] Имеется в виду, конечно, просто каденция не на тонике.

[5] Этот тип сложной трехчастной формы во многих пособиях называется «рондо низшей формы» (примеч. Катуара).

2) со средней частью в виде трио.

Эпизод представляет собой менее законченную, менее самостоятельную часть, в большинстве случаев непрерывно переходящую в репризу.

Трио представляет собой более законченную и самостоятельную часть, написанную обычно в простой двух- или трехчастной форме.

В средних частях циклических произведений классиков встречаются оба типа, причем в сложной трехчастной форме с эпизодом обычно бывают написаны медленные части, в сложной же трехчастной с трио — быстрые [4, *24*].

Вот практически все, что сказано о сложных формах.

В этом скупом конспекте (ведь очевидно, что мы имеем здесь дело с конспективным изложением гораздо более обширного материала) обращают на себя внимание следующие пункты.

1. Как уже говорилось, Катуар продолжает придерживаться структурного принципа. Сложные формы — суммы простых, наращивание «симметрий». Сложные трехчастные формы строго выводятся из простых как трехчастные формы второго порядка.
2. Странная гармоническая характеристика средней части. Тональности, которые называет Катуар, типичны для средней части «типа трио», но совершенно нехарактерны для того, что он называет «эпизодом». Это явное недоразумение, скорее всего, следует объяснить недоработанностью текста.
3. Разница между средними частями типа «трио» и «эпизод» описывается в терминах «более определенная форма» — «менее определенная форма». Такое противопоставление многократно воспроизводилось в позднейшей учебной практике, но оно кажется нехарактерным для Катуара, требующего ясности избираемого для классификации принципа и точности выражения мысли. Можно с уверенностью предполагать, что, имея возможность продолжить работу над своим последним трудом, Катуар разработал бы этот пункт с необходимой подробностью и сформулировал более ясные дефиниции, нежели приведенные здесь, раскрыв понятия «определенности» и «неопределенности» с точки зрения формы, и тем уберег бы многие работы более поздних авторов на ту же тему от приблизительности формулировок.
4. Очень важная черта катуаровской «Формы», принятая в русской школе преподавания этой дисциплины, — тесная связь формы сочинения с его жанром.

До сложных форм структурная систематика работала достаточно последовательно. Но на формах рондо (по марксовой системе — формах больших рондо) система дает ожидаемый сбой.

Принцип структурного усложнения начинает буксовать: форма рондо по этой систематике оказывается механическим добавлением разделов к сложной трехчастной (например, форма с двумя трио). Недостаточность

такого определения профессионал уровня Катуара, конечно, не может игнорировать. Он предлагает различать степень близости той или иной формы рондо к форме сонаты. А это уже само по себе есть не что иное как апелляция к функциональному принципу систематики музыкальной формы.

Вот признаки приближения рондо к сонате, как их определяет Катуар — шаг за шагом [4, *51–52*]:

1. *Отношение (тональное) первой и второй тем – как в сонатной экспозиции*; полное кадансирование в новой тональности и рифменный каданс в репризе (в высшей степени примечательно, что речь о транспозиции в репризе не идет; она, видимо, подразумевается, но для Катуара более актуально указать на принцип строения экспозиции, то есть большую модуляцию с сильным кадансом).
2. Следующая степень приближения рондо к сонате — *период (вместо простой формы) в качестве формы главной темы*. Признак как будто неожиданный — тем более что в тезисно изложенном материале эта мысль никак не развернута. Однако Катуар прав: действительно, песенная округлость и замкнутость, связность и слитность простой формы более характерны для рондо, а дробность, открытость и потенциальная разработочная сила периода — для сонаты (не забудем, что для Катуара период — восьмитактная экспозиционная структура любого типа, в том числе и *Satz*, то есть большое предложение; пример, приводимый Катуаром, — тема финала Сонаты Бетховена ор. 13).
3. Наибольшее приближение формы рондо к сонате — *замена эпизода разработкой* (а отнюдь не транспозиция побочной темы в репризе; пример Катуара — финал Сонаты Бетховена ор. 27 №1).

Попробуем теперь резюмировать основные черты катуаровской «Формы»:

(1) внимательная разработка метрики, с пониманием функциональной иерархической дифференциации тяжелых и легких тактов между собой —
(2) но без последовательного представления о разнице между метрическим и графическим тактами;
(3) структурный принцип роста формы, пока она позволяет, —
(4) и вытекающая из него алгоритмизация и формализация восприятия развертывания формы.

На втором плане присутствует констатация

— функционального разнообразия частей формы,
— гармонической специфики и тонального плана.

Эта система — безусловно, научная, но не без противоречий — ставит перед нами ряд вопросов исторического характера. Их можно свести к двум:

— как она соотносится с системами, принятыми ранее в России,

— и какое отношение она имеет к последующей системе, известной под названием «Анализ музыкальных произведений».

Для ответа на первый вопрос надо хотя бы вкратце сказать о судьбе Катуара-теоретика.

Теоретическое наследие Катуара ограничивается двумя изданиями: «Теоретический курс гармонии» (полностью законченный) и неоконченная «Музыкальная форма».

Катуар вообще написал мало — это связано с совокупностью причин: склад характера, мнительный и депрессивный, поздняя профессионализация (ему было почти 25 лет, когда Чайковский настоял на его обучении технике ремесла), а также длительное отсутствие необходимости в поиске источника существования. Катуар, наследник обширной промышленной империи, не имел регулярной службы до 1917 года (когда его обратный адрес на конвертах многозначительно сменился с «Петровский бульвар, собственный дом» на «Петровский бульвар, дом 8, кв. 3»). К письменной же фиксации своих научных взглядов он обратился буквально накануне кончины.

Научный склад мышления, по всей вероятности, был свойствен Катуару от природы. Не один и не два русских композитора, до того как посвятить себя сочинению, обучались чему-то не имевшему отношения к музыке, — но Катуар, похоже, первый, кто, перед тем как начать профессионально обучаться музыкальному ремеслу, окончил математический факультет (Московского) университета.

Эта особенность биографии Катуара, думается, имела примечательные последствия. Если композиция, к которой его так тянуло и к которой он имел несомненное дарование, все же так или иначе была связана для него с щемящим чувством профессиональной недостаточности, то по отношению к занятиям общей теорией музыки, то есть *наукой*, такой горечи, похоже, он не испытывал. Косвенным тому свидетельством служит факт, что частные уроки теории Катуар начал давать гораздо раньше, нежели стал преподавать официально, хотя материально принужден к этому не был.

Долгие годы Катуар тесно общался с С. И. Танеевым. Сверстник Танеева, Катуар обычно обращался к нему в подчеркнуто уважительном тоне ученика — когда просил у Танеева профессиональных советов в области композиции. Однако есть некоторые свидетельства, которые позволяют предполагать, что существовала область, в которой уже Танеев признавал авторитет Катуара — и это область теории музыки.

Из переписки Танеева и Катуара, а также из дневников Танеева видно, что Катуар нередко пользовался профессиональными соображениями Танеева касательно *композиции* — но почти нет обратных примеров, где Танеев бы просил такого рода советов у Катуара. Однако катуаровские мысли относительно главного *теоретического* труда Танеева — «Подвижного контрапункта строгого письма» — автора последнего живо интересовали. Причиной столь уважительного отношения Танеева к Катуару-ученому

думается, была не только явная склонность Катуара к научной рефлексии музыкальной логики, но и тот факт, что Катуар был профессиональным математиком — а математика, как известно, обладала для Танеева определенным обаянием.

Таким образом, хотя в поисках научных влияний на Катуара мы можем и должны указать на Танеева, надо отдавать себе отчет, что это влияние не было для Катуара непререкаемым, и он сознавал, что в данной области сам является для Танеева в известной степени авторитетом.

От Танеева, скорее всего, происходит интерес Катуара к Риману и его последователю Прауту, на труды которых, по словам Катуара, он опирался при создании «Музыкальной формы». Однако от произведений немецкого автора и его английского коллеги замысел Катуара отличает сама его интенция.

Незадолго до начала работы над «Музыкальной формой» Катуар закончил «Теоретический курс гармонии». Смысл своей работы он осознавал и декларировал как противопоставление прикладным руководствам: катуаровская книга о гармонии — это общая, а не прикладная теория, изложение теоретических основ науки.

Хотя в труде о форме автор не говорит о подобных амбициях, однако они очевидны. Если работы и Бусслера, и Праута построены как учебники сочинения, то «Музыкальная форма» Катуара представляет собой опыт чистой теории.

Отсюда, вероятно, как и от математического научного прошлого, состоятельность которого подтверждалась Танеевым, происходит склонность Катуара к формульному изложению. Однако формулы и буквенные схемы, которыми изобилует книга Катуара, являются не чем иным, как краткой демонстрацией способов *внутреннего роста формы* (хотя автор и оценивает этот рост с другой точки зрения, нежели когда-то Маркс или позднее нововенцы). Другими словами, Катуар оперирует имманентными музыкальному материалу категориями.

Итак, Катуар следует не Марксу, который, вероятно, для него слишком «эмпиричен» и недостаточно «теоретичен», но Риману, который разработал учение о, так сказать, растущей клетке музыкальной материи — мотиве. Но он отходит от Римана в двух принципиальных пунктах: учение о периоде и метрический такт. Именно по этой причине, как сказано выше, оказалось утрачено ощущение принципиальной ямбичности классической музыкальной ткани.

Это было унаследовано последующей школой.

Тут мы подходим ко второй части вопроса — какова рефлексия Катуара его учеником — Львом Абрамовичем Мазелем, основателем господствующего в течение долгого времени направления в изучении строения музыкальной формы.

Л. А. Мазель — один из преданнейших учеников Катуара. Возможно, их сближало и общее прошлое — Мазель тоже математик по первому

образованию. Он стал одним из трех редакторов, подготовивших издание катуаровской «Музыкальной формы». Можно считать, что его участие в этой работе — ключевое: ему принадлежит не только дописывание двух глав, но и комментарий к наиболее проблематичной — второй части издания, а также предисловие ко всей книге.

Поэтому сопроводительные тексты Мазеля к «Музыкальной форме» надо рассматривать как первый этап рефлексии катуаровской концепции — и уже на этом первом этапе очевидны приметы того, насколько рефлексия более молодого автора меняет смысл высказываний его учителя — при очевидной связи между ними.

Предисловие Мазеля к катуаровской «Форме» вообще очень любопытно. Здесь же я обращу внимание только на два пункта.

1. Настойчиво повторяется слово «схема»:

«Катуар указывает на ряд новых схем <...>, показывает, что отдельные формальные схемы тесно связаны друг с другом, что существует ряд промежуточных схем (<...> между двух- и трехчастной и сонатной). В различных схемах он усматривает различные принципы формообразования» [3, *6*].

Почему это важно? Да потому, что Катуар указывает не на ряд «схем», а на принципы формообразования, которые он по своей привычке *передает* схемами! Катуар, сам композитор, не переставал интуитивно ощущать динамический характер становления формы, Мазель же, человек, безусловно, занимавшийся наукой, любивший и знавший музыку, но практической композиции, вероятно, чуждый, принял оболочку мысли за самое мысль; в то время, когда три молодых ученика Катуара решили довести до издания последний труд своего учителя, «схема» еще не была ругательным словом в теории искусства, а напротив воспринималась как непременный атрибут истинно научного подхода к делу.

2. Естественно поэтому выглядит также свойственная предисловию антиномия «теоретического» и «истинного» — антиномия, чуждая Катуару, но естественная для новой школы.

Вот пример: объясняя понятие фразы и указав, что она состоит из двух мотивов, Катуар имел несчастье оговорить, что два мотива фразы порой могут быть разделены «лишь теоретически» [3, *33*]. В качестве иллюстрации Катуар ссылался на приведенный им двумя страницами ранее пример первой фразы Сонаты ор. 2 №1 Бетховена и ее членения на мотивы. Из этого контекста ясно, что для Катуара «теоретический» совершенно не значит «противоречащий действительности», но скорее умозрительный[6], то есть могущий быть невидимым телесно и при этом подлинно существующий на уровне логики. Пример темы Первой сонаты Бетховена со всей очевидностью демонстрирует подлинность именно двух мотивов в первых двух тактах благодаря вычленению второго мотива уже в пятом и шестом тактах. Таким образом, мысль Катуара представляется несомненной: деление

[6] Катуар получил классическое образование и отлично знал, что «теоретический» и значит «умозрительный».

фразы на мотивы, присутствующее потенциально («теоретически») в первом двутакте, вслед за тем обнаруживается фактически.

Редакторы же, преимущественно Мазель, автор предисловия, и Кабалевский, которому принадлежит в первой части большинство сносок «от редакции», поняли выражение «теоретическое деление на мотивы» совершенно иначе: «теоретическое» мотивное деление — это деление несущественное, неподлинное и существующее только ради некоей игры мысли. В результате такой интерпретации большую часть аналитических примеров Катуара редакторы не без наивности снабжают примечанием: «Деление на мотивы теоретическое» (см., например: [3, *28*, *30*, *33*]).

В значительной степени плодом рефлексии Катуара стало одно из наиболее фундаментальных сочинений Л. А. Мазеля — «Строение музыкальных произведений» (1-е изд.: М., 1960)[7], одна из основных опор курса «Анализ музыкальных произведений». Через тридцать пять лет после кончины своего консерваторского учителя Мазель посвящает его памяти свой концепционный труд.

Как и у Катуара, это не практическое руководство по композиции, а попытка теоретического описания закономерностей строения музыкальных произведений. Слово «форма» в заглавии отсутствует. «Строение музыкальных произведений» Мазеля создавалось совсем в другую эпоху и на совершенно ином историческом фоне, нежели «Музыкальная форма» Катуара. Всем была памятна судьба слова «формализм», который из литературоведческого термина превратился в политическое обвинение; можно полагать, что ряд особенностей «Анализа музыкальных произведений» диктовался спецификой исторической обстановки.

Однако в первую очередь то, чем советский «Анализ» отличается от классического учения о форме, думается, связано не только и не столько с внешними факторами, а с тем, как мысль Мазеля продолжила мысль Катуара.

Уже в разделе, посвященном мотиву, мы видим, что хотя мотив — это один такт, но встречаются «неделимые фразы», которые «нередко называют» (запомним это странное для теоретического труда выражение) двутактовым мотивом [5, *107*]. Что за «двутактовый мотив»? Смотрим в нотный пример — конечно, это тот самый катуаровский двутакт из Первой сонаты Бетховена с «теоретическим делением на мотивы»! Раз деление «теоретическое», значит его почитай что и нету, стало быть, двутакт представляет собой в действительности целостность, а наименьшая целостность — это мотив, пусть и двутактовый. Примером же «однотактового мотива» оказывается фигурация из финала Семнадцатой сонаты — но для того чтобы признать ее фигурацией, а не мотивом, надо вводить понятие метрического такта, а Мазель вслед за Катуаром от этого отказался.

Таким образом, получается, что мотив — не формообразующая, а праздная единица и предмет не теоретического, а эмпирического наблюдения. В ре-

[7] Цитаты из труда Л. А. Мазеля приводятся по второму изданию: [5].

зультате учение о метрической организации формы оказывается подорвано. Параллельно исчезает и имманентная материалу терминология: расплывчатость определения обусловлена сомнительностью определяемого.

Действительно: мотив может занимать два такта, а может и один. Фразу «*нередко называют* двутактовым мотивом». Мотивы и фразы «*встречаются* в любых частях музыкальной формы» [5, *159*]. «*Не все части* музыкальной формы выполняют одинаковые функции» [там же, *192*]. И даже: «В музыке со строгой акцентной метрикой сильные времена (то есть доли. — *Е. Д.*) соседних тактов *не всегда* равны по своей метрической тяжести. В связи с этим *нередко* можно различать так называемые тяжелые и легкие такты» [там же, *111*]. При этом эти тяжелые и легкие такты могут располагаться на четных и нечетных позициях случайным образом; в частности, побочная тема Увертюры к опере «Руслан и Людмила» или побочная же тема Пятой сонаты Бетховена оказываются примерами на *нечетную* позицию тяжелых тактов [там же, *111–113*]. В комментарии к главной теме этой же сонаты путаются понятия метрической тяжести и динамического акцента; самым тяжелым тактом именуется первый — и тем самым уходит из поля зрения сонатная дихотомия акцентности.

Таким образом, сами представления о движущих факторах музыкальной формы уступают место частным наблюдениям — нередко справедливым, но всегда по самой своей лексике случайным. Задача *теоретически постигнуть законы* строения музыкальной формы сменяется другой — *эмпирически описать* те или иные *проявления действия* этих законов.

Совершенно последовательно Мазель, отказавшись, вслед за Катуаром, от метрического такта, полностью меняет представление о природе неквадратности.

Констатировав, что неквадратность может быть как производной, так и органической, Мазель, однако, в качестве примеров на органическую неквадратность приводит два сочинения в жанре вальса (вальс Шуберта из Сонаты ор. 122 [5, *174*, пример 121] и романс Глинки «Я здесь, Инезилья» [там же, *179*, пример 127]), что само по себе противоречит идее органической неквадратности как музыкальной прозы. Причина такой его позиции очевидна: деление на мотивы тут «теоретическое» (в том смысле, который редакторы катуаровской «Формы» придавали этому выражению в 1934 году), метрический такт Мазель вслед за Катуаром отрицает (или, по крайней мере, не признает) — и в результате производность неквадратности остается непрозрачной, а Мазель, следуя своему учителю, оказывается в неожиданном противоречии с ним — ибо именно упомянутый вальс Шуберта использовал Катуар, чтобы продемонстрировать *производность* его неквадратности (см. выше пример 2).

Далее, раз нет метрического такта, то подрывается значение метрики как формообразующего фактора, а нет метрики — нет симметрии. Поэтому разница между двух- и трехчастной простыми формами у Катуара

заключается в количестве периодов[8], у Мазеля — в безличном «масштабе» (понимаемом как «длина») репризы. Катуар предлагает исключение: этюд Шопена es-moll ор. 10 №6. По мысли Катуара, хотя в репризе этого этюда только одно предложение, середина его настолько развита, что форма трехчастна. Этот же пример переписывает Мазель на странице 225, но мысль у него сформулирована иначе. Сравним приведенное только что обоснование Катуара с обоснованием Мазеля:

«Масштабы формы настолько велики (в частности масштабы развивающей части и расширенного репризного предложения) и развивающая часть и реприза настолько самостоятельны, что форма воспринимается как трехчастная» [там же, *225*].

Итак, Катуар опирается на самостоятельность середины, у Мазеля же мысль о развивающем характере середины уходит в тень. Зато он считает нужным указать также 1) на размер разделов как таковой и 2) на «самостоятельность» как середины, так и репризы. Что подразумевается под самостоятельностью? Едва ли способность середины существовать автономно от других разделов. Вероятно, имеется в виду все та же катуарова «развитость», которую Мазель избегает упоминать по отношению к репризе, так как уже справедливо назвал середину развивающей частью. Между тем, длина разделов сама по себе едва ли способна повлиять на количество частей, а «самостоятельность» репризы предполагается уже благодаря «самостоятельности» середины. Итог рассуждения — поскольку нет ничего твердо определенного, то и форма не «*является* трехчастной», как у Катуара, а «*воспринимается* как трехчастная».

Говоря о сложных формах, Мазель указывает: сложная трехчастная форма отличается от простой, помимо структуры, еще и тем, что в простой трехчастной средняя часть чаще развивающая, нежели контрастирующая, а в сложной — наоборот. Под «контрастирующей» средней частью подразумевается вторая тема. О тонально-гармонической стороне речи здесь нет. Однако выше — была, вновь в осторожно-необязательном тоне случайного наблюдателя: «контраст двух тем часто дополняется их изложением в разных тональностях» [5, *199*].

Раздел о структурных функциях и типах изложения [там же, *194*] призван заполнить опустевшее место, где когда-то находилось учение о функциях частей формы (тема, ход и пр.). Здесь, в частности, автор указывает на различия между серединой и «связкой» (то есть ходом) — но как частный случай *середины* указана сонатная *разработка*[9]!

---

[8] Напомню, что Катуар хотя и не рассматривает метрический такт, отличающийся по величине от графического, но твердо отдает себе отчет в том, что такты восьмитактового периода суть метрические функции (см. выше).

[9] Каким образом разработка, которая представляет собой высшую форму хода, оказалась вариантом середины — если иметь в виду именно ее «тип изложения», а не положение «посередине» между экспозицией и репризой? Я предполагаю, что это переписано у Катуара, который действительно называл разработку частным случаем середины — но он оперировал категориями симметрии и экспонирующей / развиваю-

Иными словами, в книге Мазеля *все необходимые категории присутствуют* — упомянуты и перечислены мотив, фраза, метр, даже производная неквадратность, тонально-гармонические средства, функции разделов формы — не сказано лишь, как они работают.

Итак, в судьбе музыкальной формы в России наступил новый этап: практические рекомендации по сочинению сменяются наблюдением за ростом формы изнутри, а те, в свою очередь, наблюдением за ней снаружи как за герметичным, непознаваемым объектом.

Появление «Анализа музыкальных произведений» не совсем справедливо считать разрывом традиции. Традиционная наука о музыкальной форме в России полностью сформироваться еще не успела. Фактически, конечно, годы преподавания Танеева в Московской консерватории дали ощутимые плоды — на классической немецкой систематике форм в танеевской адаптации, учении о ходе, о модуляционном плане выросло не одно поколение русских музыкантов. Марксова система форм была, разумеется, принята и в Петербургской консерватории с самых первых лет ее основания — в ней были воспитаны Чайковский, Глазунов, Прокофьев, Мясковский, Шостакович. Однако если устная, педагогическая традиция, несомненно, существовала, то книжной, научной, сложиться не удалось. Шел поиск. Среди книг и статей о форме, вышедших в России в пред- и послереволюционные годы, есть и классический учебник Аренского, выдержанный в танеевском духе, и книги Праута с его фантастической, не имеющей аналогов классификацией простых форм, и «метротектонические» новации Конюса, и лаконичная брошюра Беляева, похоронившая функциональную систематику еще раньше, чем книга Катуара[10].

Надо принимать в расчет также и вообще свойственное русской художественной рефлексии некоторое недоверие к немецкой науке о музыкальной форме. Катуаровский спор с Риманом такое недоверие несомненно усиливал.

В самом деле: кому ж нам верить, кто не изменит нам один?

Что есть структурный принцип систематики — без опоры на метрику?

Что есть функциональный принцип систематики — без опоры на антиномию «тема — ход»?

щей части. В этом смысле, конечно, разработка является такой же развивающей частью по отношению к экспозиции, как и середина простой формы — по отношению к экспозиционному восьмитакту.

[10] См., например, характерную жалобу Мясковского в письме к Асафьеву от 15 сентября 1930 года: «Я весьма сожалею, что не имел возможности прочесть Вашу книгу о форме. Быть может, хоть там получил бы понятные ответы на вопросы свои. Этой осенью я все рылся по разным источникам, чтобы установить какое-нибудь единообразие в этой области и обнаружил одно — “всяк молодец на свой образец”, или еще точнее — “У всякого барона своя фантазия”. Нет ни одного понятия, на котором сошлись бы все — разнобой начинается с мотива и так идет, углубляясь дальше. Единственно в чем сходятся большинство (Риман, Праут, Катуар) это в ерунде о ямбовом примате в музыкальном строении ячейки» (цит. по: [2, *105*]).

Отказавшись от метрического такта, Катуар потерял иерархию тяжелых тактов; потеряв ее — потерял опору в метрике. Функциональный же принцип уже давно поставил под вопрос Риман — и вот Сезам закрылся, «форма» утратила прозрачность, герметизировалась, творящий динамизм ее смысловых течений перестал быть доступен аналитику, а изучение ее превратилось в накопление частных наблюдений и каталогизацию необязательных свойств. Поиск субстанции сменился перечислением акциденций.

И «Анализ музыкальных произведений» (само название таит в себе некое экзистенциальное отчаяние — как можно анализировать «произведение» вообще?) в каком-то смысле есть исповедание того, что «форма» подвела, что опоры, на которых можно было ее строить, рухнули, и остается лишь, покинув место катастрофы, наблюдать снаружи за стремительно замыкающимся в себе «музыкальным произведением», за этим таинственным, сплошным, шарообразным предметом, не покушаясь на его очевидную субстанциальную непознаваемость, но лишь пытаясь уловить и зафиксировать в максимальной полноте те сигналы, которые испускает закрытая от наблюдателя, но несомненно активно пульсирующая в его глубине жизнь.

Использованная литература

1. *Бусслер Л.* Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах / пер. с нем. Н. Кашкина и С. Танеева. М.: П. Юргенсон, 1884. VIII, 186 с.
2. *Власова Е.* Н. Я. Мясковский в переписке с Б. В. Асафьевым // Научный вестник Московской консерватории. 2017. №4. С. 92–107.
3. *Катуар Г.* Музыкальная форма. Часть I: Метрика / под ред. Д. Кабалевского, Л. Мазеля и Л. Половинкина. М.: Музгиз, 1934. 107 с.
4. *Катуар Г.* Музыкальная форма. Часть II / под ред. Д. Кабалевского и Л. Мазеля. М.: Музгиз, 1936. 52 с.
5. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 534 с.
6. *Праут Э.* Музыкальная форма / пер. с англ. С. Л. Толстого. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 1917. 208 с.
7. *Праут Э.* Прикладные формы: Продолжение «Музыкальной формы» / пер. со 2-го англ. изд. М. Ю. Славинского. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1910]. XII, 282 с.
8. *Riemann H.* Große Kompositionslehre: 3 Bde. Bd. 1: Der homophone Satz. Berlin; Stuttgart: W. Spemann, 1902; Bd. 2: Der polyphone Satz. Berlin; Stuttgart: W. Spemann, 1903; Bd. 3: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil. Stuttgart: W. Spemann, 1913. 531, 446, 246 S.

Петрусева Надежда Андреевна

petrusyova@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки, художественный руководитель Информационного центра современной музыки Пермского государственного института культуры

614045 Пермь,
ул. Газеты «Звезда», 18

Nadezhda A. Petruseva

petrusyova@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Professor, Head of the Music Theory and History Department, Artistic director of the Information Centre of Contemporary Music, Perm State Institute of Culture

18 Newspaper «Zvezda» St.,
Perm 614045
Russia

Косырева Валентина Игоревна

kvi1995@mail.ru

Студентка (магистр) кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры

614045 Пермь,
ул. Газеты «Звезда», 18

Valentina I. Kosyreva

kvi1995@mail.ru

Graduate student of the Music Theory and History Department of Perm State Institute of Culture

18 Newspaper «Zvezda» St.,
Perm 614045
Russia

Аннотация

Сюита «Плачи» Игоря Воробьева: анализ и интерпретация

В первой научной публикации, посвященной сюите «Плачи» (2014) Игоря Станиславовича Воробьева, раскрываются основные содержательные и композиционно-технические аспекты произведения. Использован комплексный подход в многоаспектном рассмотрении разного рода интерпретирующих оппозиций: опус-музыка / народная музыка, политика фестивалей современной музыки (как сочетание регионального и надрегионального аспектов) и пути претворения фольклора, неофольклоризм и минимализм, трактовка формы как целого и локальные структуры (тембровые, ладовые, мелодико-ритмические, гармонические, фактурные) и т. д.

Сделаны выводы о развитии в сюите традиций неофольклоризма, о взаимодействии характерных аспектов русского народного мышления и новых композиторских техник, о значимости социального ракурса в исследовании жанра плача как метафоры русского быта и одновременно русской картины мира.

Ключевые слова. «Плачи» И. С. Воробьева, неофольклоризм, «опус-музыка», текстомузыкальная форма, мини-циклы, ритмические паттерны, «полифония полифоний»

Abstract

The Suite “Wailing” by Igor Vorobyov: Analysis and Interpretation

This article is the first publication devoted to the compositional and technical aspects of the suite “Wailing” (2014) by Igor Vorobyov. An integrated approach was used in a multi-aspect consideration of various interpretive oppositions: opus music / folk music, politics of contemporary music festivals (as a combination of regional and supra-regional aspects) and ways of implementing folklore, neofolklorizm and minimalism, interpretation of the form as a whole and local structures (timbre, modal, melodic-rhythmic, harmonic, texture), etc.

Conclusions are drawn about the development in the suite of neo-folklorism traditions, about the interaction of characteristic aspects of Russian folk thinking and new composer techniques, about the significance of the social perspective in the study of the wailing genre as a metaphor for Russian life and at the same time a Russian picture of the world.

Keywords: “Wailing” by I. S. Vorobyov, neo-folklorism, opus music, text-musical form, mini-cycles, rhythmic patterns, “polyphony of polyphony”

Надежда Петрусева, Валентина Косырева

СЮИТА «ПЛАЧИ» ИГОРЯ ВОРОБЬЕВА: АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Неофольклоризм — «самое долгое эстетическое течение музыки XX века» — был заявлен «уже в первых произведениях Стравинского» [15, *146*]. Но и в XXI столетии диалог композиторов с фольклором остается одной из сквозных тем фестивалей современной музыки — таких как «Московская осень», «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге (художественный руководитель — композитор Александр Радвилович), «Sound 59» в городе Перми (художественный руководитель Игорь Машуков), Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней» в Санкт-Петербурге (с 1992 года — директор Игорь Воробьев).

Баланс опус-музыки[1] и народной музыки во многом определяет современный репертуар хоровых и театральных коллективов Пермского края. Достаточно вспомнить премьеры сочинений русско-французского композитора Юрия Гальперина (цикл «На всякий случай. 16 эпизодов для смешанного хора без сопровождения», 2004), петербуржца Александра Изосимова (цикл «Двенадцать хоров» *a cappella*)[2], пермских композиторов Игоря Машукова (этнобалеты по сказам Бажова «Золотой полоз», 2017; «Дорогое имячко», 2018), Василия Куликова (Хоровые концерты №1 «Белая березонька», №2 «Встречай меня, Иньва-сай» на стихи коми-пермяцких поэтов Степана Караваева и Василия Климова) и других.

В рамках упомянутого фестиваля «Sound 59», который проводится при участии Российского фольклорного союза, проходят семинары, посвященные взаимодействию профессиональной и народной музыки; на специальных тематических концертах прозвучали «Руны» для симфонического оркестра, а также опера «Матери и дочки» финского композитора Тапио Туомела (2014), инструментальное сочинение «Ожерелье саамских

[1] Термин Татьяны Васильевны Чередниченко; см. Лекцию 5 «Типы музыки» в ее учебнике: [15, *110–123*].

[2] Один из двух центров цикла «Двенадцать хоров» — выдержанная в традициях русского плача «Молитва Маргариты» (см. об этом: [10]). Мировая премьеры цикла в исполнении Уральского камерного хора состоялась 23 апреля 2018 года в Органном зале Пермской краевой филармонии.

песен» Игоря Машукова (2015), «Духовный стих» для меццо-сопрано, народного голоса, кларнета, фортепиано, электроники, скрипки и виолончели Геннадия Широглазова (2016) и другие[3].

Исполнение цикла «Плачи» Игоря Воробьева стало одним из наиболее заметных событий IX Международного фестиваля современной музыки «Sound 59» (2015) и послужило импульсом к написанию данной статьи, в которой рассмотрены содержательные и композиционно-технические аспекты произведения. Проблема взаимоотношения музыкального текста и контекста решена на пересечении музыкальной феноменологии (направленность сознания на локальные структуры[4]) и герменевтики[5]. Прослеживается баланс между традициями опус-музыки и народной музыки в данном сочинении, определяется соотношение фольклоризма и минимализма.

Сюита «Плачи» в контексте творчества композитора. Сюита «Плачи» на русские народные темы для солистки, фольклорного ансамбля (женского хора), четырех контрабасов и фортепиано (2014) была впервые исполнена в Мариинском театре силами двух коллективов Санкт-Петербургской консерватории — ансамбля контрабасов «QuattroBass+» (художественный руководитель — контрабасист-виртуоз Александр Шило, по просьбе которого и была создана сюита) и фольклорного ансамбля (хормейстер Евгения Редькова). Исполнение «Плачей» в Перми, согласно отзыву автора, «было убедительным»; «<...> я очень благодарен как исполнителям, так и Игорю (Машукову. — *Н. П.*, *В. К.*) за эту работу», — писал впоследствии композитор[6].

К народному творчеству Игорь Воробьев обращается постоянно; неофольклорная тенденция представлена у него рядом крупных работ. Так, в 2016 году на том же фестивале «Sound 59» прозвучала «Ижорская свадьба» для кларнета, фортепиано, электроники, скрипки и виолончели. Среди произведений композитора — «Донское каприччио» для большого симфонического оркестра (на материале песен донских казаков), этнобалет

---

[3] Наличие фольклорной составляющей (необходимое условие финансирования проекта фестиваля современной музыки в городе Перми последние три года) обеспечило фестивалю поддержку трех уровней власти — федерального Минкульта, Министерства культуры Пермского края и городского департамента культуры и молодежной политики.

[4] Ср. с высказыванием Теодора Адорно: «Чувства, возбуждаемые произведениями искусства, реальны и в этом смысле внеэстетичны. По отношению к ним более правильной является, в противовес наблюдающему, созерцающему субъекту, познающая позиция. Она более адекватна эстетическому феномену, не смешивая его с эмпирической экзистенцией наблюдателя» [1, *387*].

[5] О герметевтических канонах — смысл извлекается, а не привносится, принцип «герменевтического круга»; каноны актуальности понимания и смысловой адекватности — см.: [13, *166–167*].

[6] Воробьев И. С. Письмо Н. А. Петрусевой от 12 августа 2018 года (рукопись). Исполнители: Е. Овцына, Л. Соколова, В. Косырева (народные голоса); О. Пислегина (фортепиано); Н. Кочергин, В. Брюхов, М. Иванчин, Д. Скаков (контрабасы); дирижер — лауреат национальной премии г. Перми «Серебряный голубь» Петр Юрков.

«Куллустай Бэргэн» на материале якутского фольклора и «Три песенки» для голоса и фортепиано на собственные слова.

Сюита «Плачи» — далеко не первый из вокальных циклов Игоря Воробьева; ему предшествовали произведения на стихи Б. Пастернака, В. Сосноры, русских поэтов XIX века, А. Тарковского, Е. Евтушенко, а также «Пять романсов и вокализ памяти В. Гаврилина» для голоса, кларнета и фортепиано на стихи советских поэтов (2008–2010).

С Александром Шило композитора связывают давние творческие отношения. Ему был посвящен Концерт для контрабаса с оркестром, который, как и «Скерцо» для контрабаса и фортепиано, был включен в программу Конкурса имени Сергея Кусевицкого, проводимого Александром Шило в течение последних десяти лет. Для различных составов, включающих группу контрабасов (которые могут полностью заменить струнную группу камерного оркестра), были написаны Реквием, Stabat Mater с успехом исполнявшиеся в лучших концертных залах Петербурга. Опера «Контрабас и флейта» по рассказу А. П. Чехова была поставлена в Мариинском театре на сцене зала имени С. С. Прокофьева[7].

О работе с фольклорным материалом. О драматургии цикла. Плач, причет у русских — традиционно женский жанр, входящий в структуру как свадебного, поминального обряда, так и рекрутского (см. об этом: [7, *129*]). Основные черты («жесты», по Пьеру Булезу) — экспрессивная манера интонирования (вопль), напряженный тембр голоса в высоком регистре, резкие переходы из высокого в низкий регистр, учащенное словопроизнесение, выкрикивание или сдавленное выговаривание слов в кульминациях, сопоставление крика и шепота, прерывание пения глиссандирующими «сбросами» голоса, рыдания и всхлипы в паузах, словообрывы, нисходящая мелодическая линия и т. д. Все это обусловлено ситуацией, при которой исполняются плачи.

Все части сюиты, кроме четвертой, названы по первой строке плача:

1 часть (*Andantino*) — «Спи, сыночек»;
2 часть (*Moderato assai*) — «Да я первый поклон положу»;
3 часть (*Lento*) — «Мне почуялось, послышалось...»;
4 часть (*Alla marcia*) — «Буйные ветры»;
5 часть (*Adagio*) — «Ой, уж ты родимый».

В интонационном плане все они отличаются импровизационностью, присущей народному искусству.

Уже в первой части, где мать поет колыбельную своему сыну, появляются элементы причитания, связанные с будущей судьбой матери и ребенка («Ох, ты меня одну оставил», «Не брось мене...»). Таким образом, происходит объединение элементов народной традиции, не связанных между собой

[7] Игорь Воробьев известен также как ученый, доктор искусствоведения. Темой его научных исследований является история русского авангарда 1910-х — 1920-х годов в лице ведущих представителей данного направления — Михаила Матюшина, Артура Лурье, Владимира Щербачева, Гавриила Попова, Александра Мосолова [4].

единым сюжетом (фольклорные причитания, согласно Чистову, не имели устойчивого текста и определенной фабулы [16, *401–402*]).

В последующих двух частях встречаем свадебные причитания — «Да я первый поклон положу» и «Мне почуялось, послышалось...». Их отличительная черта — групповое исполнение девушек-подружек с причётом невесты. Вторая часть строится на контрасте шуточной плясовой (с чертами частушечности) и плача невесты (солистки), который выписан в партитуре только словесно, однако интонироваться должен в традиции народных плачей (импровизация).

Сольный четвертый плач «Буйные ветры» частично взят из рекрутских плачей: его первый раздел — проводы, второй раздел — собственно «Буйные ветры» — «письмо» на службу. «Ой, уж ты родимый...» (пятая часть) — плач матери по погибшему в дальней стороне сыну. Таким образом, сюита «Плачи» представляет цикл человеческой жизни: от рождения до смерти; композитор выбрал ситуации наиболее характерные для жанра плача: воспоминания, свадьба, поминки.

Свою работу с фольклорным материалом композитор характеризует следующим образом: «Я использовал подлинные русские темы, но работал с ними так, чтобы было почти невозможно отслоить текст авторский от текста цитатного»[8]. В хрестоматии к учебнику «Народное музыкальное творчество» (2008) опубликованы «подлинные русские темы», о которых идет речь:

№84 «Свадебное групповое причитание», ставшее основой для второй части цикла «Да я первый поклон положу»;

№85 «Припевка (групповое свадебное причитание девушек)», которая использована в третьей части «Мне почуялось, послышалось»;

№96 «Похоронные причитания сестры и жены умершего» интонационно близки пятой части «Плачей» [8, *133*; *135*; *153*].

Благодаря художественному решению Игоря Воробьева «Плачи» становятся документом эпохи, обращенным к памяти обо всех войнах, через которые проходила Россия. Согласно комментарию композитора, «драматургия сочинения основана на контрасте женских фольклорных голосов и звучания квартета контрабасов»: ритмический монолит ансамбля контрабасов с их вечным бегом времени метафорически «олицетворяет навсегда ушедших из дома сыновей, братьев, отцов и мужей»; фольклорный ансамбль — судьбу русских женщин[9]. Исследование возможностей контрабасовой звучности в соединении с различными инструментами и вокальными голосами привело композитора «к идее микста фольклорных голосов, контрабасовой глубины и холодного тембра фортепиано»[10].

Трактовка формы. Все части цикла опираются на текстомузыкальные вариантно-строфические формы (схема 1). Первая часть сюиты «Спи,

[8] Воробьев И. С. Письмо авторам от 22 апреля 2018 года (рукопись).

[9] Там же.

[10] Там же.

сыночек» содержит четыре строфы с элементами репризности в четвертой (с т. 41). Вторая часть «Да я первый поклон положу» состоит из трех строф (с расширением третьей). Третья, «Мне почуялось, послышалось...», и четвертая, «Буйные ветры», включают по четыре строфы. Из трех строф заключительной пятой части «Ой, уж ты родимый» вторая написана для солистки.

№	Части	Форма
1	«Спи, сыночек»	Четыре строфы А — А1 — А2 — А3
2	«Да я первый поклон положу»	Три строфы А — А1 — А
3	«Мне почуялось, послышалось»	Четыре строфы А — А1 — А2 — А3
4	«Буйные ветры...»	Четыре строфы А (три строки) — А1 (две строки) — А2 (две строки) — А3 (две краткие строки)
5	«Ой, уж ты родимый»	Три строфы А (четыре строки) — А1 (три строки соло) — А2 (четыре строки)

Схема 1. И. Воробьев. Сюита «Плачи». Трактовка форм

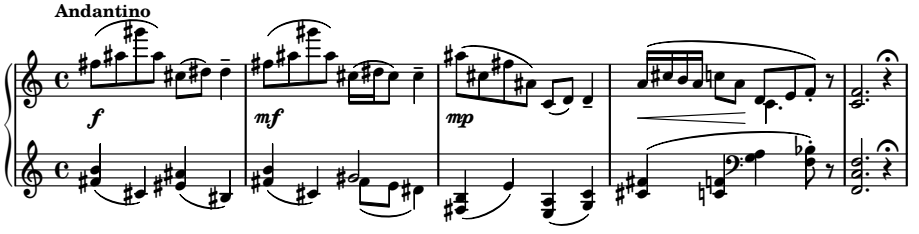
Комментарий к схеме 1. Первая строфа первой части — со слов «Спи, сыночек мой, усни, сладкий сон тебя возьми...» обозначена в схеме 1 буквой А; А1 — вторая строфа со слов «Ай люлюшки-люлюшки...» в партии народных голосов и «Ох, я думала с тобою...» в партии солистки. А2 начинается со слов «Мать пошла пеленки мыть...» в партии народных голосов и «Ох, ты вырастешь, ты вырастешь, а я...» в партии солистки. Наконец, четвертая строфа А3, реприза-вариант, написана на исходные слова «Спи, сыночек мой, усни». Четная четырехстрофность в первой, третьей и четвертой частях цикла обусловлена жанром плача как элемента поминального обряда.

Трактовка лада. Техника полиладовости. Проанализируем технику полиладовости[11] на примере первой части сюиты «Спи, сыночек», определяющей стилистику цикла. Во вступлении в партии фортепиано переменно-тоникальный лад формируется взаимодействием модального и тональных ладов, которые объединены нехарактерным для народной песни малосекундовым сдвигом, а именно: тональный Fis (его звукоряд *fis, gis, ais, h, cis,*

[11] Полиладовость — одновременное сочетание разных ладов (при одной тонике), также вообще сочетание различных по составу звукорядов. <...> Полиладовость (в последовании и одновременности) встречается в народной музыке (на основе ладовой переменности, нестабильности некоторых ступеней)» [14, *176*].

dis, eis, fis), миксолидийский Fis (см. модализмы со звуком *e* в тактах 2–3 в примере 1) и тональный F (с октавным звукорядом *f, g, a, b, c, d, e, f* и плагальным кадансом).

1 «Спи, сыночек», т. 1–5

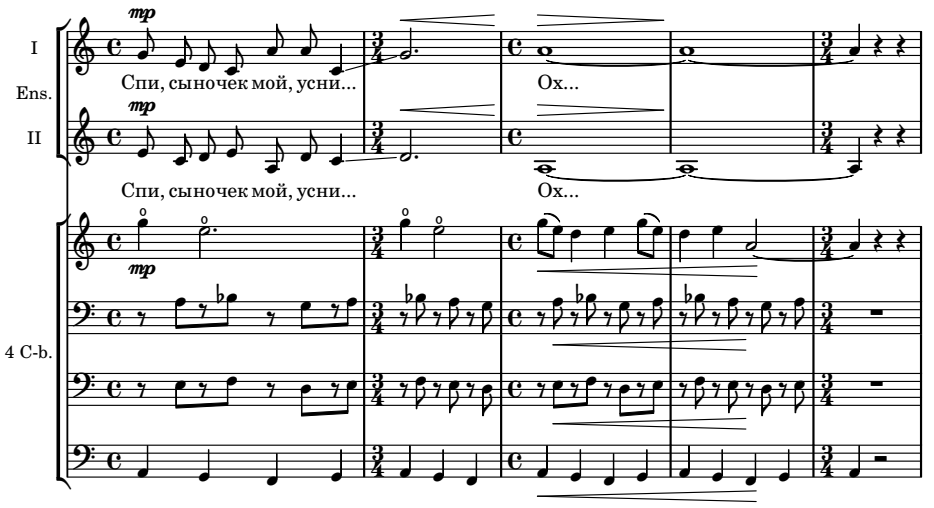


Вспомним в этой связи малосекундовый сдвиг из дорийского d в эолийско-миксолидийско-ионийский Es в №4 «Пузище» из цикла «Четыре русские народные песни для женского хора» Игоря Стравинского. Полиладовость в «Пузище» представлена тремя ладовыми оттенками Es; во вступлении из сюиты «Плачи» — ионийско-миксолидийским Fis.

В партиях народных голосов полиладовость — результат стремления сохранить диатонику в мелодических голосах в условиях мелодической двенадцатиступенности:

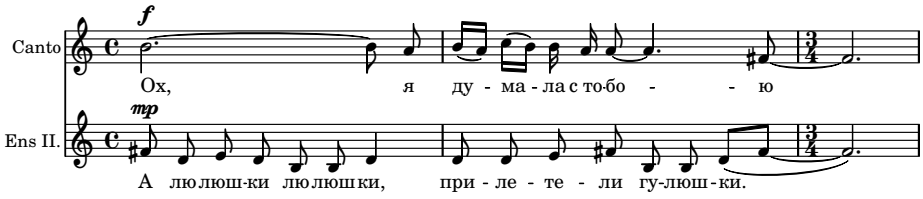
- так, пентатоника вокальных голосов (ее звукоряд *a, c, d, e, g*) дополнена глиссандо и фригийским *a* (модальные обороты со звуком *b* у II контрабаса: такты 14–16 партитуры, написанной in C, ср. с примером 2);

2 «Спи, сыночек», т. 12–16

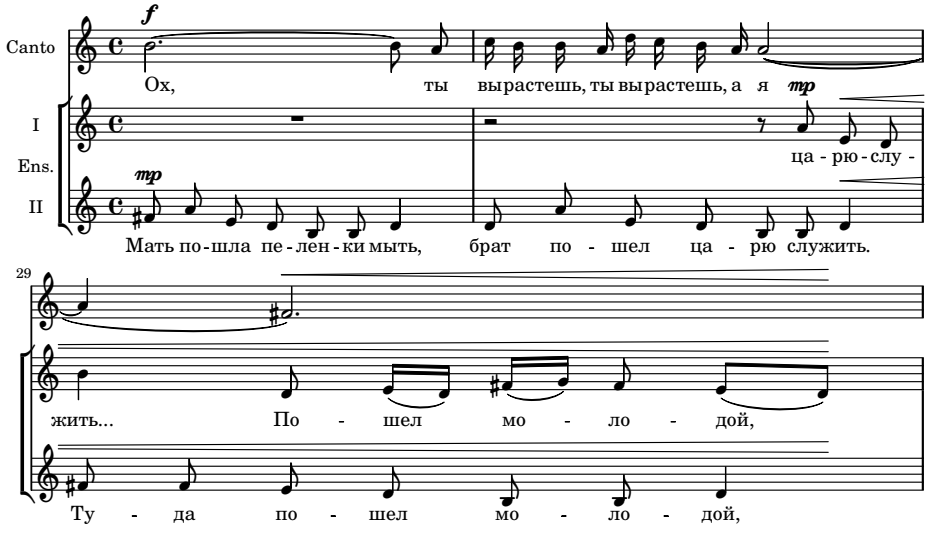


- фригийский от звука *h* суммарно образуется наложением разных фрагментов звукорядов: тетрахорд и пентахорд с фригийским модализмом со звуком *c* в партии солистки (примеры 3, 4; их звукоряды *fis, a h, c / fis, a, h, c, d*), пентатоника в объеме септимы в партии альта на слова «Мать пошла пеленки мыть», гексахорд в сексте на слова «царю служить... Пошел молодой» с добавлением двух звуков, *e* и *g* (*d, e, fis, g, a, h*).

3 «Спи, сыночек», т. 17–19



4 «Спи, сыночек», т. 27–29



- к эолийскому гексахорду в народных голосах (*c, d, es, f, g, b*) присоединяется дорийский от *c* в инструментальном пласте (модализмы со звуком *a* даны в партиях III и IV контрабасов; такты 32–34 партитуры, ср. с примером 5).
- наконец, в конце первой части ионийский вокального ансамбля сменяет глубокий эолийский *b* (см. модализмы со звуком *as* в партии контрабасов с 36 такта партитуры и до конца части; пример 6).

5 «Спи, сыночек», т. 32–34

Canto: Спи, сы-но-чек до-ро-гой! До-ро-гой Ох! Ты ме-ня

I Ens. II: - ю-ся... О-ко-ло при-гре - ю - ся! Ох!

Спи, сы-но-чек до-ро-гой! До-ро-гой Ох! Ты ме-ня

4 C-b.

6 «Спи, сыночек», т. 35–42

Canto: од - ну ос - та - вил, од - ну ос - та-вил, Не брось

I Ens. II: Ты ба-тюш-ку не ви-дал, слов ба-тюш-ки не слы-хал.

од-ну ос - та - вил, од - ну ос - та - вил, Спи,

39 мене... Ох... хоть сей - час...

Сладкий сон те-бя возьми

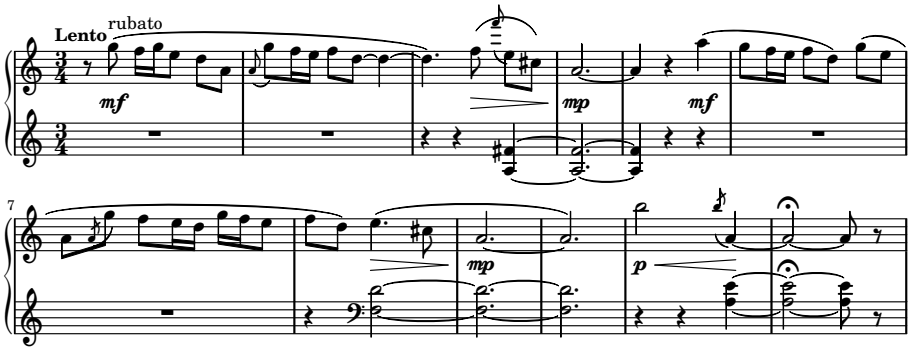
сы-ночек мой, усни.

Исходя из этого краткого обзора (который будет продолжен в следующем разделе), можно заметить некоторые особенности работы композитора с полиладовостью. Так, мозаика «фрагментов звукорядов», настраивающих на некую систему модальности (традиция Игоря Стравинского, Белы Бартока, отчасти Джона Кейджа), их параллелизм, наложение, замена или вытеснение одного другим как бы «толкуют», «перетолковывают» ладовые формулы в реконструирующем многоликом развертывании (аналогично тому, как пословица «Нет худа без добра» разворачивается в сказку «За скалочку гусочку»). Общая модальная модуляция первой части с ее малосекундовым сдвигом из пентатоники и фригийского от звука *a* в эолийский *b* вновь (по аналогии со вступлением) очерчивает зону хроматического пространства мелодической двенадцатиступенности.

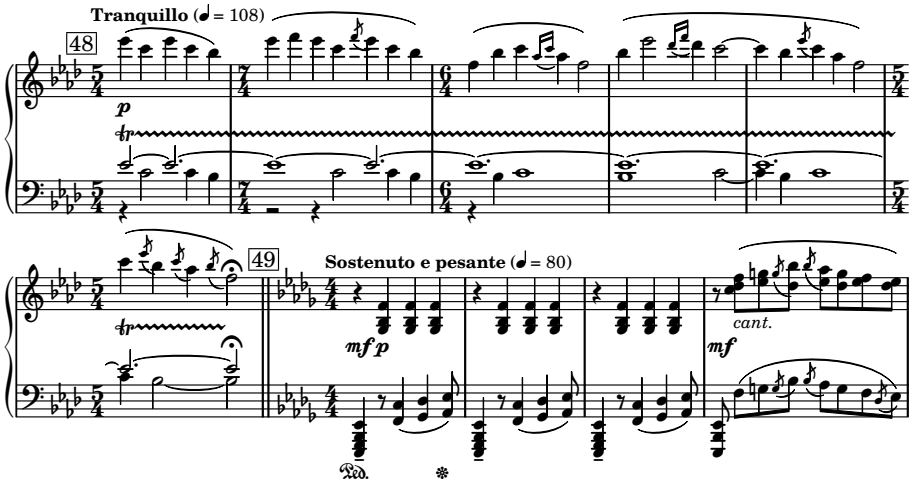
Согласно Вардану Айрапетяну, в результате герменевтического правила замены толкуемого слова значением (главного правила филологической герменевтики) «распознается произвол толкователя» [2, *161*]. В области музыки «толкуемым словом» становятся фрагменты звукорядов (к примеру, трехзвучные попевки в партии контрабасов, как в примере 5); «произволом толкователя» — импровизационная свобода ладовой комбинаторики, техника полилидовости с ее принципом подвижности в производстве новых интонационных смыслов.

О структуре мелодии. К проблеме мини-цикла. Интересно сопоставить мелодию третьей части «Мне почуялось, послышалось» (пример 7) с мелодией «Вешних хороводов» из «Весны священной» Игоря Стравинского (пример 8). Обе начинаются с вершины-источника, что создает в мелодии из цикла «Плачи» настроение тоски, свойственное всей части. Обе вершины — септимы в отношении к основному тону (для исходного соло «Вешних хороводов» им является звук *f;* для мелодии «Мне почуялось, послышалось» — звук *a*). Пронзительная лейтинтонация септимы играет в «Плачах» важную роль, функционируя как своего рода арка, аллюзия (вспомним септимы пентатонных оборотов в партии первого контрабаса из первой части, или фригийского *f* в партии солистки: см. примеры 2 и 6).

7 «Мне почуялось, послышалось», т. 1–12



8 И. Ф. Стравинский. «Весна священная». «Вешние хороводы», т. 1–10 (клавир)

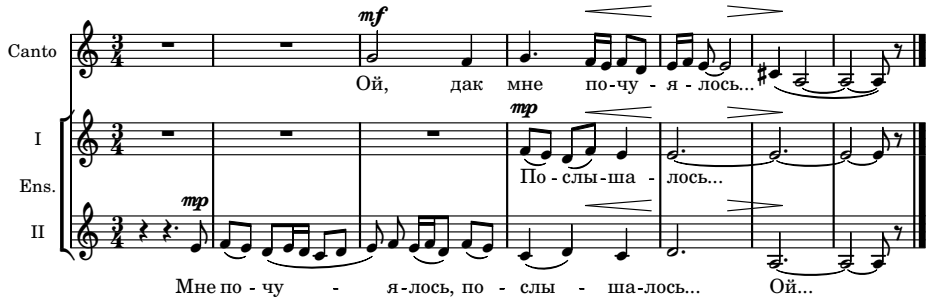


В мелодии из «Вешних хороводов» (соло piccolo и бас кларнетов) можно услышать переменно-составной лад, пентатонику (*f, as, b, c, es*) в сочетании с эолийским гексахордом от звука *f* (*f, as, b, c, des, es*); при этом звуки пентатоники органично входят в последующую ладовую структуру, становясь как бы ее фрагментом (традиция Клода Дебюсси). В мелодии фортепианного вступления «Мне почуялось, послышалось» переменно-составной лад от звука *a* включает, по меньшей мере, четыре составляющих: диатонический пентахорд в септиме (*a, d, e, f, g*), миксолидийский гексахорд в септиме с модальным звуком *g* (*a, cis, d, e, fis, g*), ионийско-эолийский лад (*a, h, cis, d, e, f, g*) и элемент хроматики (одновременно взятые звуки *f-fis*).

Однако функция форшлагов различна. У Стравинского форшлаг в условиях нерегулярного акцентного типа ритмики создает дополнительный акцент в сложных переменных размерах: 5/4 (2+3), 7/4 (4+3), 6/4 (3+3). У Воробьева размер рассматриваемого фрагмента традиционно трехдольный; форшлаги с септимой и ноной (восходящие и нисходящие на первую и третью доли такта) «работают» скорее на гармонию, усложняя вертикаль (по принципу сложной диссонирующей тоники с побочными тонами или техники диссонантной диатоники). Что касается партии народных голосов части «Мне почуялось, послышалось», нетрудно заметить тот же нисходящий от вершины переменно-составной гексахорд в септиме от звука *a* двух видов:

1) эолийский (его звукоряд включает звуки *a, c, d, e, f, g*);
2) ионийско-эолийский (звуки *a, cis, d, e, f, g*) (пример 9).

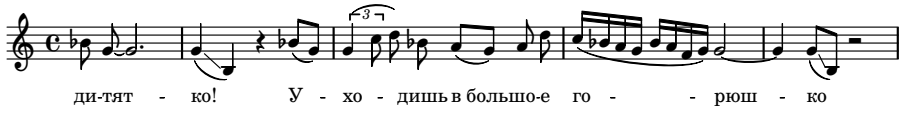
9 «Мне почуялось, послышалось», т. 12–18



Ладовая экспрессия плача четвертой части «Буйные ветры» достигается благодаря использованию ряда приемов: многочисленные мелодические «разрывы» из нисходящих и восходящих скачков, частое использование глиссандо, звучность уменьшенной октавы (*h–b*), сочетание диатоники (с мобильными ступенями) с элементами микрохроматики (прием «обрыва» в партии солистки).

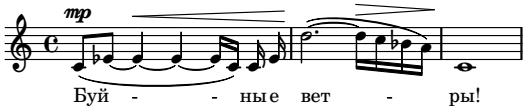
На протяжении этой части композитор постепенно увеличивает диапазон в партии солистки до квартдецимы (*g* малой октавы — *f* второй октавы). Варьирование амбитуса в партиях солистки и народных голосов — септима, нона, децима, ундецима — становится одним из средств роста ладового напряжения. Главным опорным тоном четвертой части сначала является звук *g*. Таков переменно-составной (по аналогии с третьей частью) эолийско-миксолидийский гексахорд первой строфы (его звукоряд *g, a, b, c, d, f* / *g, a, h, c, d, f*) с общим модальным звуком *f* и мобильной ступенью (*b–h*); его реальный диапазон — децима (*h–d*) (пример 10; ср. с примером 9).

10 «Буйные ветры», т. 8–12

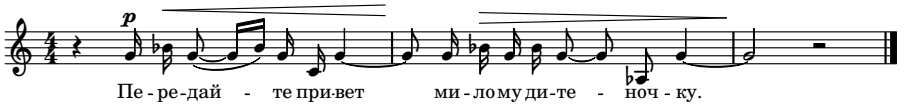


Вторая строфа содержит два фрагмента звукоряда с четырьмя общими звуками *b–c–d–es* (своего рода «мост»): дорийский пентахорд в ноне от звука *c* (*c, es, a, b, d*^{2} в примере 11), поддержанный тематической гармонией (образованной, как известно, вертикализацией горизонтали), и фригийский гексахорд от звука *g* (приведем его звукоряд в редукции *g, as, b, c, d, es*; пример 12); ладовая экспрессия последнего усилена амбитусом в объеме ноны (*as–b*) и подчеркиванием фригийского модализма двойной (нисходяще-восходящей) лейтинтонацией септимы (*g–as–g*).

11 «Буйные ветры», т. 19–21

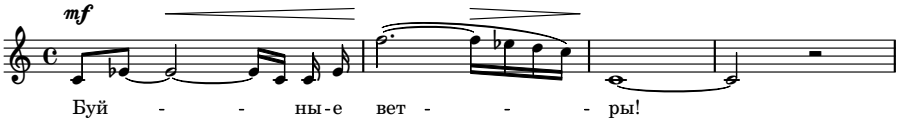


12 «Буйные ветры», т. 22–24

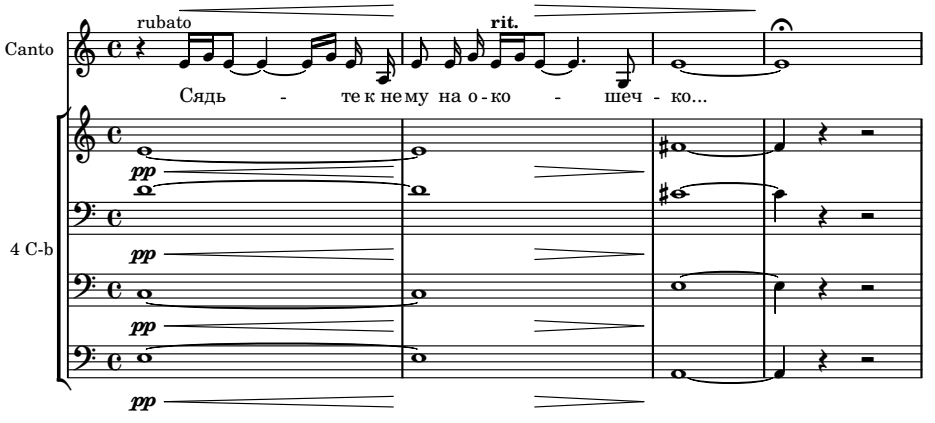


В третьей строфе тетрахорд в объеме ундецимы (*c, es, d*², *f*² в примере 13) сменяется фрагментом-аллюзией из третьей части — эолийско-миксолидийским гексахордом от звука *a* с модальной септимой (*a, e, g* в партиях народных голосов; но *a, c (cis), d, e, fis* в партии контрабасов; пример 14).

13 «Буйные ветры», т. 25–28



14 «Буйные ветры», т. 29–32



В краткой четвертой строфе дана речитация солистки на слова «И прилетите от него ко мне. И расскажите про его великое горюшко» (пример 15). Мелодически в партии фортепиано закрепляется эолийско-ионийский гексахорд от звука *a* (*a, c* (*cis*), *d, e, fis (f)*) (заметим: звук *a* в качестве педали уже звучал в т. 2–10 четвертой части). Большесекундовый *восходящий* сдвиг в третьей/четвертой строфах как результат модальной

модуляции — из эолийско-фригийского гексахорда (от звука *g*) в эолийско-ионийский гексахорд (от звука *a*, исходного тона третьей части, который здесь, в четвертой части, означает «прорыв в мечту»: «Героиня мечтами уносится к своему сыну»[12]) — объединяет трагические по смыслу третью и четвертую части в мини-цикл. Одновременно образуются структурно-интонационные арки с предыдущими частями цикла (ср. эолийско-миксолидийско-ионийские фрагменты звукорядов третьей части, миксолидийско-фригийско-дорийско-эолийские — в первой).

15 «Буйные ветры», т. 33–38

И прилетите от него ко мне. И расскажите про его великое горюшко

8va

pp

Существенно и то, что связь с традицией свадебных плачей свидетельствует о тематическом объединении второй, третьей и четвертой частей в мини-цикл.

Описанная выше модальная модуляция четвертой части вновь указывает на традиции ладовой драматургии Игоря Стравинского. Так, в «Вешних хороводах» происходит большесекундовый *нисходящий* сдвиг из эолийского гексахорда от *f* в эолийско-миксолидийский *es* (раздел Sostenuto e pesante с т. 7 партитуры, ср. с примером 8); весенний миксолидийский идет с т. 10 (звуки его у соло гобоя и фагота *f–g–b–as–g–f–des–es*). При этом в исходном шеститакте флейтовая педаль-трель на звуках *es–f* — основных тонах этой модуляции — поддерживает глубоко органичный, таинственный и вместе с тем трагический характер модального преображения, который к концу части хороводов усилен призрачно-хрупким эолийским *g* (звук, который впервые появляется как раз в миксолидийском «фрагменте», а здесь, в конце, на мгновение становится основным тоном).

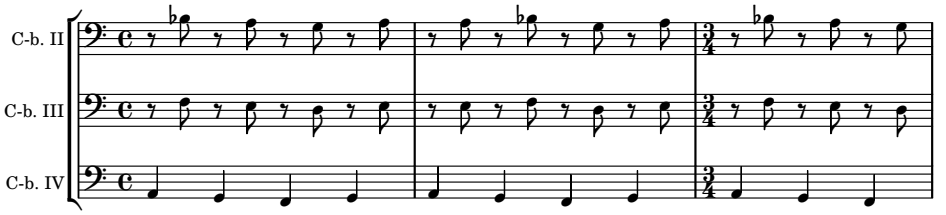
Трактовка полифонии. Возвращаясь к «Плачам», заметим: во всех частях цикла сосуществуют два полифонических пласта, вокальный (фольклорный ансамбль) и инструментальный (квартет контрабасов и фортепиано).

Партия контрабасов в первой части сюиты «Спи, сыночек» свидетельствует о расширяющемся влиянии минимализма (усложняющегося в процессе своего исторического развития). Контрапункт здесь складывается из однотактового остинато (паттерн в партии четвертого контрабаса) и двухтактного остинато (паттерн в партии второго контрабаса

[12] Воробьев И. С. Письмо Н. А. Петрусевой от 6 августа 2018 года (рукопись).

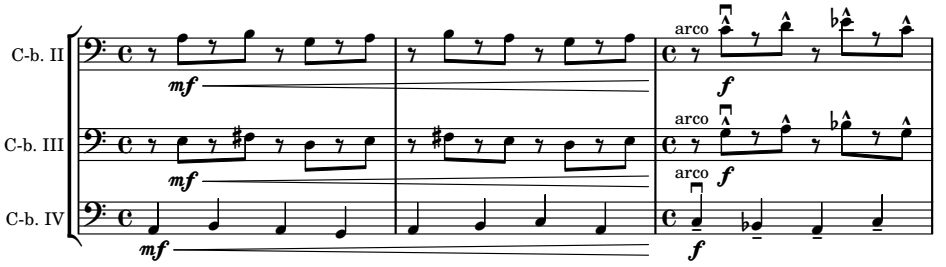
с дублировкой в чистую кварту третьим контрабасом; т. 6–15 партитуры; ср. с примером 16).

16 «Спи, сыночек», т. 7–9



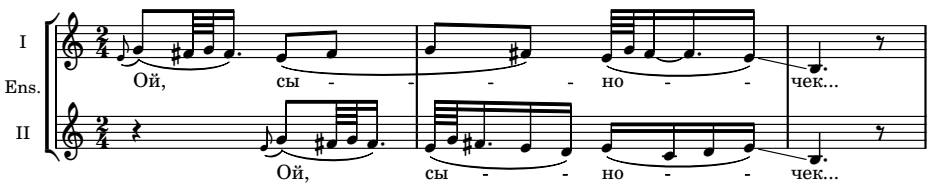
Можно наблюдать также, что в партиях второго, третьего и четвертого контрабасов композитор использует другую лейтинтонацию цикла — тетрахорды в объеме терции (олиготонные попевки, или «фрагменты звукорядов», по Джону Кейджу), объединяющие партии контрабасов; однако традиционная установка слуха на терцовую вертикаль тут же трансформируется имитацией в септиму и нону (между четвертым и вторым контрабасами) и свободной пермутацией звуков в имитации, в результате чего вновь появляются диссонансы (с третьей доли в партии четвертого и второго контрабасов в примере 17).

17 «Спи, сыночек», т. 29–31



В пятой части «Ой, уж ты родимый» квазиимитационный эффект в унисон в партиях народных голосов (пример 18) подчеркивает хроматизм звуков *fis–g* (по принципу техники диссонантной диатоники).

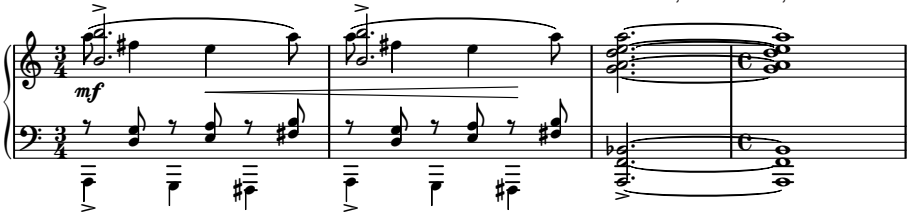
18 «Ой, уж ты родимый», т. 5–7



Тип фактуры, образующийся между всеми партиями сюиты, — «полифония полифоний» (термин Пьера Булеза; см. об этом: [9, *239–240*]) как сочетание двух пластов, вокальной подголосочной полифонии и инструментального пласта, либо гетерофонного (дублируемых паттернов контрабасов или фортепиано, как в примере 19), либо квазиимитационного (с пермутацией звуков).

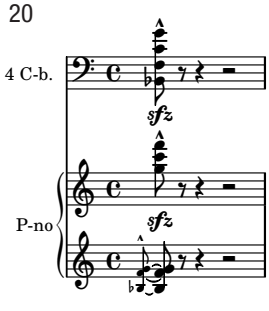
О вертикали. Приведем несколько примеров с краткими комментариями. Так, в первой части «Спи, сыночек» в партии фортепиано квартаккорды соседствуют с параллельными квартами и тематической гармонией (см. семизвучный квартаккорд *e–a–d–g–c–f–b* в примере 19).

19 «Спи, сыночек», т. 20–22

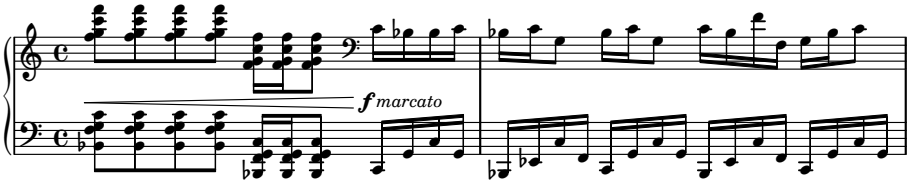


Во второй части «Да я первый поклон положу» композитор применяет, в основном, *тематическую* гармонию с вертикализацией горизонтали, как в партиях контрабасов, так и в партии фортепиано. Таково созвучие в т. 1 (пример 20) — четырехзвучный квинтаккорд с дублировками (*b–f–c–g*), который используется как остинато (т. 1, 6, 7–17 партитуры), или как длительное арпеджио в разных его вариантах (к примеру, с добавлением звука *es: es–b–f–c* в примере 21).

20 «Да я первый поклон положу», т. 1



21 «Да я первый поклон положу», т. 17–18



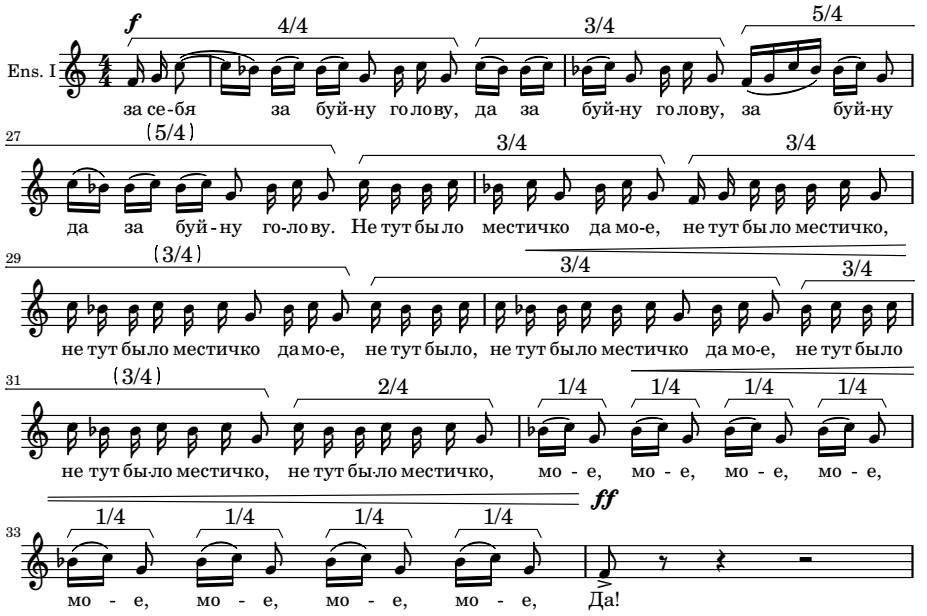
В фортепианном вступлении к третьей части «Мне почуялось, послышалось» терцовая вертикаль усложнена (согласно технике сложной тоники) свободным чередованием созвучий терцовой и квартовой структур (см. пример 7). Аналогично в других частях цикла. Так, в «Буйных ветрах» композитор, как и в первой части, применяет квартаккорды и квинтаккорды в партии контрабасов.

Другие композиционные техники. Еще одна особенность цикла «Плачей», которая заслуживает рассмотрения, — техника игры неравновеликих мотивов (вновь традиция Игоря Стравинского). Так, во второй части сюиты чередуются следующие мобильные паттерны (см. пример 22):

- на 4/4 («за себя, за буйну голову», «не тут было, не тут было, местичко, да, мое»);
- на 3/4 («да за буйну голову», «не тут было, местичко, да, мое», не тут было, не тут было, местичко»);
- на 5/4 («за буйну, да, за буйну голову», «не тут было, местичко, не тут было, местичко, да, мое»);
- на 2/4 («не тут было, местичко») с постепенным сокращением объема паттерна от 5/4 к 1/4;
- последний «не сокращаемый» паттерн на 1/4 повторяется восемь раз.

Череда паттернов основана на олиготонных (малообъемных) попевках: тетрахорд в квинте *(f-g-b-c)* и трихорд в кварте *(g-b-c)*.

22 «Да я первый поклон положу», т. 25–35



Как нам представляется, этого примера достаточно, чтобы показать диалектику стабильного и мобильного, которая проявляется в сочетании двух моментов: с одной стороны, тенденция к постепенному сокращению ячеек-паттернов от 5/4 к 1/4 (и далее — к одной восьмой на слове «Да!»), с другой — регулярно повторяемая ячейка (*b-c-g*), которая в качестве окончания имеется в каждом паттерне.

Модальная модуляция этой части основана на *нисходящем* большесекундовом сдвиге: эолийский пентахорд от звука *g* с модальным звуком *f* (его малообъемный звукоряд составляют звуки *f / g, a, b, c*) — миксолидийский гексахорд от звука *f* с модальным *es* (es / *f, g, a, b, c*).

* * *

В сюите «Плачи» Игорь Воробьев развивает традиции «новой фольклорной волны» советских времен (вторая половина пятидесятых — восьмидесятые годы), с присущем ей стремлением постичь традиционную народную музыку в подлинном виде. Для создания национального колорита представители новой фольклорной волны — Ю. М. Буцко, В. А. Гаврилин, Г. В. Свиридов, Н. Н. Сидельников, В. Тормис, Р. К. Щедрин и другие — сочетают песенную традицию (с ее приоритетом мелодичности и кантиленности) с речитативностью фольклорно-попевочного тематизма и одновременно интегрируют фольклор в европейские композиторские традиции. Поэтому наряду с цитированием народных мелодий Игорь Воробьев использует отдельные мелодические обороты, попевки, приемы народной песни в комбинации с авторским текстом[13].

В пяти частях сюиты подсознательная поэтика композитора опирается на традиционные для народного музицирования вариантно-строфические текстомузыкальные формы. Характерные аспекты русского народного мышления и синтаксиса — восприимчивость к импровизации, варьированный повтор, игра неравновеликих мотивов, олиготонные попевки (в партии контрабасов или во второй части в партии народных голосов), сочетание пентатоники, диатоники и глиссандирующей микрохроматики в партии солистки и в народных голосах, полиладовость, диссонантная диатоника, диалектика стабильного и мобильного — сосуществуют с современными композиторскими техниками (сложная тоника, полифония пластов, актуализированная в музыке композиторов-минималистов техника ритмических паттернов). В вертикали преобладают квартаккорды (первая, четвертая части), квинтаккорды (третья часть), усложнение терцовой вертикали (фортепианное вступление к третьей части), тематическая гармония (вторая, четвертая, пятая части) — традиции Игоря Стравинского и Белы Бартока, которые, согласно автору, оказали на него наибольшее влияние.

Основной проблемой *интерпретации* цикла «Плачи» становится баланс двух типов музыки, народной музыки и «опус-музыки» (этического

[13] О путях претворения фольклора см.: [6].

и эстетического «режимов искусства», по Жаку Рансьеру [11]). С одной стороны, установка на глубокую связь с этическими категориями: об архаических цивилизациях писал Пьер Булез, впервые услышав примеры африканской и дальневосточной азиатской музыки в записи: «Музыка здесь — способ быть в мире, она интегрируется в жизнь, будучи неразрывно с ней связанной; она — уже этическая, а не просто эстетическая категория» [3, *138*]. С другой, эстетическое созерцание в атмосфере концерта, где музыка становится объектом эстетического удовольствия, замкнутым циклом, «шедевром», лелеемым как в западной, так и в отечественной традиции в каждой своей особенности. Одним из решений композитора становится нехарактерное использование инструментального ансамбля: происходит замена характерной для народной музыки гремящей гетерофонии для однородных ударных ансамблей неоднородным ансамблем контрабасов и фортепиано. Другим решением стали рассмотренные выше нехарактерные для народного мышления малосекундовые сдвиги в модальных модуляциях как одно из проявлений мелодической двенадцатиступенности (см. вступление к первой части; модальную модуляцию из пентатоники и фригийского от звука *a* — в эолийский *b* в первой части; или из ионийско-эолийского *a* — в эолийский *b* в третьей части). Однако наряду с малосекундовыми (хроматическими) сдвигами в цикле присутствуют и большесекундовые (не нарушающие диатонику), как во второй и четвертой частях.

Значимым для Игоря Воробьева становится *социальный* ракурс, который позволяет автору глубоко исследовать феномен плача как метафоры русского быта и одновременно русской картины мира (традиции Дмитрия Шостаковича, Родиона Щедрина, Эдисона Денисова). По словам автора, «Плачевая культура – одна из самых развитых в русской фольклорной традиции. Люди плачут и от великой радости, и от великого горя. Плач сопровождает человека от колыбели до могилы, словно создавая музыкальное сопровождение жизненного пути»[14]. И если прошлое, согласно Мартину Хайдеггеру, «есть судьба, реализованная в (коллективной) истории народа...» (цит. по: [5, *369*]), то свойство памяти — возвышать ушедшее[15]. Жанр плача, отвечая на вызов истории многочисленных войн, социальных и личностных бед, становится памятником катастроф, затрагивающих каждое новое поколение, судьбу каждого человека.

[14] Воробьев И. С. Письмо авторам статьи от 22 апреля 2018 года (рукопись).

[15] Ср.: «Однако с годами прошлое к нам лишь приближается. Не удивляйтесь — ведь об античности мы сейчас знаем несравненно больше, чем столетие назад» [12].

Использованная литература

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. *Айрапетян В.* Русские толкования. М.: Языки русской культуры, 2000. 208 с.
3. *Булез П.* Соната «Чего ты хочешь от меня?» // П. Булез. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Логос-Альтера, Ecce homo, 2004. С. 135–150.
4. *Воробьев И.*, *Синайская А.* Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор, 2007. 158 с.
5. *Гумбрехт Х. У.* В 1926: На острие времени / пер. с англ. Е. Канищевой. М.: Новое литературное обозрение. 2005. 568 с.
6. *Земцовский И.* Фольклор и композитор. Л.: Советский композитор, 1978. 174 с.
7. Народное музыкальное творчество: учебник / Е. Е. Васильева, Н. Ю. Данченкова, Е. А. Дорохова [и др.]; отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.
8. Народное музыкальное творчество: хрестоматия со звуковым приложением (2-е издание) / Е. А. Дорохова, А. Ю. Кастров [и др.]; отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2008. 334 с.
9. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 350 с.
10. *Петрусева Н. А.* «Двенадцать хоров» Александра Изосимова // Мариинский театр. 2018. № 1–2. С. 17.
11. *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге. 2007. 264 с.
12. *Турнье М.* Лесной царь / пер. с фр. [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.net/books/turne_mishel/lesnoy_car/read (дата обращения: 23.07.2018).
13. *Филиппов С. М.* Феноменология и герменевтика искусства (музыка — сознание — время). Пермь: ПРИПИТ, 2005. 296 с.
14. *Холопов Ю.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
15. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры: в 2 т. М.: Аллегро-Пресс, 1994. 429 с.
16. *Чистов К. В.* «Причитанья северного края, собранные Е. В. Барсовым» в истории мировой культуры // Причитанья северного края, собранные Е. В. Барсовым. Т. I. Похоронные причитания. СПб.: Наука, 1997. С. 400–495. (Литературные памятники).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Джуманова Лола Абдуравифовна

Родилась в г. Душанбе (Таджикистан), где в 1982 году окончила Среднюю специальную музыкальную школу. В 1982–1987 годах обучалась на историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории. Среди преподавателей: Б. К. Алексеев (сольфеджио), Ю. Н. Холопов (гармония, музыкально-теоретические системы) и М. И. Катунян (гармония), Т. Ф. Мюллер (полифония), В. Н. Холопова и Т. Б. Баранова (анализ музыкальных произведений), Ю. А. Муравлёв (фортепиано). В 1990 году окончила аспирантуру Московской консерватории. В 1991 году защитила кандидатскую диссертацию «Творчество таджикских композиторов 70–80-х гг.: теоретические проблемы» (научный руководитель — доцент Т. Б. Баранова). С 1991 года работает в Московской консерватории в Секторе педагогической практики. С 1996 года руководит Учебно-методическим центром практик, возглавляет Вечернюю музыкальную школу-десятилетку Центра.

С 1995 года ведет совместительскую преподавательскую работу на кафедре теории музыки Московской консерватории, а с 2003 года — в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. С 2010 года — доцент кафедры теории музыки.

Lola A. Dzhumanova

Born in Dushanbe (Tajikistan), where in 1982 she graduated from the Secondary Special Music School. In 1982–1987 she studied at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (the Department of Music History and Theory). Among teachers: B. K. Alexeev, Yu. N. Kholopov, M. I. Katunian, T. F. Müller, V. N. Kholopova, T. B. Baranova. In 1990 she completed her post-graduate course in Moscow Conservatory. In 1991 defended her Ph. D. thesis “Works by Tajik Composers: Theoretical Problems” (scientific advisor — Assoc. Prof. T. B. Baranova). From 1991 she works at Moscow Conservatory in the Section of Pedagogic Practice. From 1996 — Head of the Educational Methodological Centre of Practices and of the Evening Music School of the Centre.

Since 1995 she also teaches at the Subdepartment of Music Theory of Moscow Conservatory (from 2010 — Associate Professor), and since 2003 — at the Central Music School of Moscow Conservatory.

Тарасевич Николай Иванович

Проректор по Учебно-методическому объединению, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, аккредитованный эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки и Национального центра профессионально-общественной аккредитации.

В 1978 году окончил историко-теоретическое отделение Сургутского музыкального училища (педагоги: Т. И. Егорова, С. И. Хлебникова, Е. И. Гусаков), в 1984 году — историко-теоретический факультет Уральской консерватории (преподаватели: Н. А. Вольпер, З. А. Визель, В. П. Костарев, Л. А. Серебрякова). Совершенствовался в аспирантуре Московской консерватории под руководством Н. А. Симаковой (окончил в 1992 году). В том же году защитил кандидатскую диссертацию «Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса». В 2007 году защитил докторскую диссертацию «Адриан Пети Коклико и его трактат о музыке».

С 1991 года руководил индивидуальными занятиями у студентов историко-теоретического факультета в спецкурсе полифонии; с 1998 года — доцент, с 2008 года — профессор кафедры теории музыки. Ведет специальный курс полифонии у студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории.

Научные интересы Н. И. Тарасевича связаны с музыкальной культурой позднего Средневековья и эпохи Ренессанса. Основные направления исследования — история и теория музыкальных жанров и форм, история и теории полифонии, техника письма, психология творчества, музыкально-теоретическое наследие прошлого (изучение старинных трактатов).

Nikolay I. Tarasevich

Doctor of Fine Arts, Deputy Rector for the Educational Methodological Association, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, accredited expert of the Federal Service for Supervision in Education and Science and the National Center for Professional and Public Accreditation.

In 1978 he graduated from Surgut Music College, and in 1984 — from the Department of Music History and Theory of Mussorgsky Ural State Conservatory. In 1992 he completed his post-graduate studies in Tchaikovsky Moscow State Conservatory under Full Prof. Natalia A. Simakova, and in the same year defended his Ph. D. thesis "Problems of Thematic Invention in Renaissance Music". In 2007 he was granted a degree of Doctor of Fine Arts (thesis: "Adrianus Petit Coclico and His Musical Treatise".

Since 1991 Tarasevich teaches at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, from 1998 — Associate Professor, from 2008 — Full Professor of the Music Theory Subdepartment. He carries out a special course of polyphony for students of the Department of Music History and Theory.

Scientific interests of Tarasevich are connected with the music culture of the late Middle Ages and the Renaissance. The main lines of research are the history and theory of music genres and forms, the history and theory of polyphony, compositional techniques, the psychology of creativeness, the musical-theoretical heritage of the past (the early treatises).

Высоцкая Марианна Сергеевна

В 1992 окончила Московскую государственную консерваторию по двум специальностям: орган (класс проф. А. А. Паршина) и музыковедение (класс проф. Г. В. Григорьевой). В 1995 окончила аспирантуру Московской консерватории по специальности музыковедение (научный руководитель — проф. Г. В. Григорьева). В 1996 присуждена степень кандидата искусствоведения; тема диссертации: «К исследованию современного художественного мышления (на материале симфонии и оперы 80-х годов)». В 1997–1999 годах прошла ассистентуру-стажировку в Московской консерватории по специальностям «орган» (класс проф. А. А. Паршина) и «современная исполнительская практика» (класс проф. В. Г. Тарнопольского). С 1999 года — концертмейстер кафедры хорового дирижирования; с 2008 года — доцент, с 2013 — профессор кафедры современной музыки Московской консерватории. В 2000–2002 годах стажировалась в Консерватории Люксембурга (Conservatoire de Musique Ville de Luxembourg) под руководством проф. Ж.-Ж. Казеля. Обладатель Первой премии Высшего Интеррегионального конкурса органистов (Люксембург, 2002). С 2001 — член Союза композиторов России. В 2012 году в Московской консерватории защитила докторскую диссертацию «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев».

Marianna S. Vysotskaya

In 1992 graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory qualified as organist (under Full Prof. A. A. Parshin) and as musicologist (under Full Prof. G. V. Grigorieva). In 1995 finished the post-graduate school of Moscow Conservatory as musicologist and in 1996 defended her Ph. D. thesis "To the Investigation of Modern Artistic Mentality (on the material of symphony and opera of 1980s)" (scientific advisor — Full Prof. G. V. Grigorieva). In 1999 she completed her post-graduate studies at Moscow Conservatory as organist (under Full Prof. A. A. Parshin) and as specialist in modern performing practice (under Full Prof. V. G. Tarnopolsky). From 1999 — accompanist at the Choral Conducting Subdepartment of Moscow Conservatory; from 2008 — Associate Professor, and from 2013 — Full Professor of the Subdepartment of Modern Music. In 2000–2002 she studied at the Conservatoire de Musique Ville de Luxembourg under Full Prof. J.-J. Kasel. Winner of the First Prize of the Interrégional Supérieur Competition of Organists (Luxembourg, 2002). Since 2001 — member of the Union of Composers of Russia. Doctor of Fine Arts (2012); thesis: "Between Logic and Paradox: the Composer Faradzh Karaev".

Уилсон Тара

Британский искусствовед, автор диссертации о русской музыке постминимализма (2015), написанной в Центре изучения русской музыки (Голдсмит Колледж, Лондонский университет). Специалист по русской музыке советского и пост-советского периодов, музыке минимализма, а также по аналитической методологии пост-структурализма и музыкальной семиотике. Автор ряда публикаций, вышедших в Европе и в России. В настоящее время живет и работает в Москве.

Tara Wilson

Dr. Tara Wilson is a British scholar, having completed a Ph. D. in Russian post-minimalist music at the Centre for Russian Music, Goldsmiths College, University of London in 2015. Her research specialisms include Russian and Post-Soviet music, Minimalist music, Theory and Analysis, notably in relation to post-structuralist methods, and Music Semiotics. The author of several publications in Europe and Russia, she currently works and resides in Moscow.

Бояркина Альбина Витальевна

Лингвист, переводчик, музыковед. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию и Санкт-Петербургский государственный университет. Доцент кафедры немецкой филологии СПбГУ, руководитель Междисциплинарного научно-образовательного центра музыкальной лексикографии и диахронического перевода факультета искусств СПбГУ. Сфера интересов: проблемы перевода текстов в области культуры и искусства, лингвостилистические особенности эпистолярных текстов, музыкальная лексикография.

Albina V. Boyarkina

Linguist, translator, musicologist. Graduated from Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory and St. Petersburg State University. Associate Professor of the German Philology Subdepartment, Head of the Interdisciplinary Scientific and Educational Center for Musical Lexicography and Diachronic Translation of the Department of Arts of St. Petersburg State University. Sphere of interests: problems of translation of texts in the fields of culture and arts, linguo-stylistic peculiarities of epistolary texts, musical lexicography.

Векслер Юлия Сергеевна

Родилась в 1969 году в Горьком. Окончила композиторско-музыковедческий факультет Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (1994), аспирантуру Нижегородской консерватории (1997, класс проф. С. И. Савенко). В 1998 году защитила кандидатскую диссертацию «Символика в музыке Альбана Берга». С 1997 по 2004 год неоднократно стажировалась в Вене (стипендии фонда Альбана Берга и Австрийской службы академических обменов) и Берлине (стипендии DAAD). С 2000 года преподает на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (с 2011 года — профессор). Доктор искусствоведения (2011). Автор двух монографий: «Альбан Берг и его время» (СПб.: Композитор, 2009) и «О композиционном процессе Альбана Берга» (Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория, 2017).

Yulia S. Veksler

Born in Gorky in 1969. Graduated from Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory (1994), and then completed her postgraduate studies there. Ph. D. thesis: “Symbolics in Alban Berg’s Music” (1998, scientific advisor — Full Prof. S. I. Savenko). From 1997 to 2004 she had several research scholarships in Vienna (Alban Berg Stiftung; OAD) and Berlin (DAAD). Doctor of Fine Arts (2011). Since 2000 teaches at the Music History Subdepartment of Glinka Nizhniy Novgorod State Conservatory, since 2011 — Full Professor. Author of two monographs: “Alban Berg and His Time” (2009) and “On Alban Berg’s Compositional Process” (2017).

Чехович Дмитрий Олегович

Родился в 1960 году в Москве. В 1984 году окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 1985–1992 годах —

редактор, научный редактор редакции музыки издательства «Советская энциклопедия». В 1994–2010 годах — научный сотрудник вычислительного центра МГК, участвовал в издательских проектах МГК. Стажировался в Вене (1997). В 2002–2016 годах — старший научный редактор редакции музыки Научного издательства «Большая Российская энциклопедия». С 2010 года — научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории.

Dmitry O. Chekhovich

Born in Moscow in 1960. In 1984 graduated from the Department of Music Theory and Composition of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Since 1985 to 1992 worked as a Research Fellow of the musical editorial board of Publishing House "Soviet Encyclopedia". In 1994–2010 — Research Fellow of Computation Centre of Moscow Conservatory; participated in publishing projects of Moscow Conservatory. In 1997 underwent postgraduate studies in Vienna. In 2002–2016 — Senior Research Fellow of the musical editorial board of Publishing House "Great Russian Encyclopedia". From 2010 to the present — Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the Subdepartment of Foreign Music History of Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Двоскина Елена Марковна

Родилась в 1970 году. В 1988 году окончила фортепианное и теоретическое отделения ЦССМШ при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (педагоги — А. С. Сумбатян, С. Л. Дижур, Ю. Н. Холопов, Е. Н. Абызова, А. А. Агажанов, В. П. Павлинова, В. С. Ценова), в 1994 году — историко-теоретический факультет Московской консерватории (научный руководитель дипломной работы — проф. Ю. Н. Холопов). В 1998 году защитила диссертацию «Античная теория ритма. Трактат Аврелия Августина "Шесть книг о музыке"» (научный руководитель — проф. Ю. Н. Холопов).

В настоящее время — преподаватель кафедры теории музыки Московской консерватории (курсы гармонии, чтения симфонических партитур) и МССМШ имени Гнесиных (гармония, музыкальная форма, сольфеджио), старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

Автор первого полного перевода на русский язык трактата Аврелия Августина «Шесть книг о музыке» (М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017).

Elena M. Dvoskina

Born in 1970. In 1988 graduated from the Piano and the Music Theory Departments of the Central Music School of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (teachers — A. S. Sumbatyan, S. L. Dizhur, Yu. N. Kholopov, E. N. Abyzova, A. A. Agazhanov, V. P. Pavlinova, V. S. Tsenova), in 1994 — from the Department of Music History and Theory of Moscow Conservatory (under Full Prof. Yu. N. Kholopov). Ph. D. (1998); thesis: "Ancient Theory of Rhythm. Treatise 'Six Books on Music' by Aurelius Augustine" (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov).

Currently teaches at Moscow Conservatory (harmony, orchestra scores reading) and at Gnessins Moscow Special Music School (harmony, musical form, ear training). Senior Research Fellow at the State Institute for Art Studies.

Author of the first complete translation into Russian of Aurelius Augustine's treatise "Six Books on Music" (2017).

Косырева Валентина Игоревна

Родилась в г. Перми. После окончания ДМШ № 13 поступила в Пермский музыкальный колледж на отделение теории музыки, которое с отличием окончила. В колледже начала активно заниматься русским народным творчеством. Поет в фольклорном ансамбле «Лебедь белая» (рук. Ж. Г. Никулина, Л. С. Соколова). В настоящее время — магистрант кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры. Принимает активное участие в конференциях городского, краевого и международного уровней («Проблемы современной музыки: композитор и фольклор» (г. Пермь, 2015), «Этномузыкология: история, теория, практика», (г. Санкт-Петербург, 2018) и других); имеет публикации по темам

«Композитор и фольклор», «Воспитание и развитие детей на основе традиционной народной культуры». Работает в Детской школе искусств г. Перми, где преподает народное творчество, фольклорный ансамбль, сольфеджио и другие предметы.

Valentina I. Kosyreva

Born in Perm. After leaving music school №13 she entered the Music Theory Department of Perm Music College, which she graduated from with honors. At college she began actively engaging herself in Russian folk art. She sings in the folklore ensemble "White Swan" (headed by Zh. G. Nikulina, L. S. Sokolova). Currently she is a graduate student of the Subdepartment of Music Theory and History of Perm State Institute of Culture. She takes active part in conferences of city, regional and international levels ("Problems of Modern Music: Composer and Folklore" (Perm, 2015), "Ethnomusicology: History, Theory, Practice" (St. Petersburg, 2018), etc.). She has publications on the topics "Composer and Folklore", "Upbringing and Education of Children on the Basis of Traditional Folk Culture". She works at the Children's Art School in Perm, where she teaches folk art, folklore ensemble, ear training and other subjects.

Петрусева Надежда Андреевна

Окончила Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского (науч. рук. — композитор Г. С. Иодынис), аспирантуру и докторантуру Московской консерватории (науч. рук. / консультант — д. иск., проф. Ю. Н. Холопов). Доктор искусствоведения; заведующая кафедрой теории и истории музыки Пермского государственного института культуры. Автор монографий «Пьер Булез: эстетика и техника музыкальной композиции» (2002) и «Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа» (в 2-х частях: 2006, 2016). Имеет более 100 публикаций по проблемам современной эстетики, техники композиции, музыкальной феноменологии и герменевтики, творчеству композиторов Франции (Булез, Дебюсси, Мессиан, Мюрай, Дюсапен), Германии (Штокхаузен, Лахенман), Австрии (Веберн, Фуррер), Италии (Берио, Шаррино), Великобритании (Фёрнихоу), Норвегии (Нёргард), Америки (Дж. Кейдж), а также отечественных композиторов (Стравинский, Шостакович, Шнитке, Изосимов, Воробьев).

Nadezhda A. Petruseva

Graduated from Mussorgsky Ural State Conservatory (under composer G. S. Iodynis), then completed postgraduate and doctoral studies at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (scientific advisor — Doctor of Fine Arts, Full Prof. Y. N. Kholopov). Doctor of Fine Arts, Full Professor, Head of the Subdepartment of Music Theory and History of Perm State Institute of Culture.

The author of monographs: "Pierre Boulez: Aesthetics and Technique of Musical Composition" (2002), "The Musical Composition of the 20th Century: Structures, Methods of Analysis" (in 2 parts; 2006, 2016).

She has more than 100 publications on the problems of modern aesthetics, compositional techniques, musical phenomenology and hermeneutics, the works by composers of France (P. Boulez, C. Debussy, O. Messiaen, T. Murail, P. Dusapen), Germany (K. Stockhausen, H. Lachenmann), Austria (A. Webern, B. Furrer), Italy (L. Berio, S. Sciarrino), Great Britain (B. Ferneyhough), Norway (P. Nörgard), America (J. Cage), and also domestic composers (I. Stravinsky, D. Shostakovich, A. Schnittke, A. Izosimov, I. Vorobiev).

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Общие требования к статьям

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: *journal@mosconsv.ru*). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

Оформление рукописей

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегль 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (-), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll ор. 7 №2,
Второй фортепианный концерт ор. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.

- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

Порядок рассмотрения и опубликования статей

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

General requirements to the papers

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz _4.jpg).

Execution of the manuscripts

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indention is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

The sequence of considering and publishing of the papers

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.